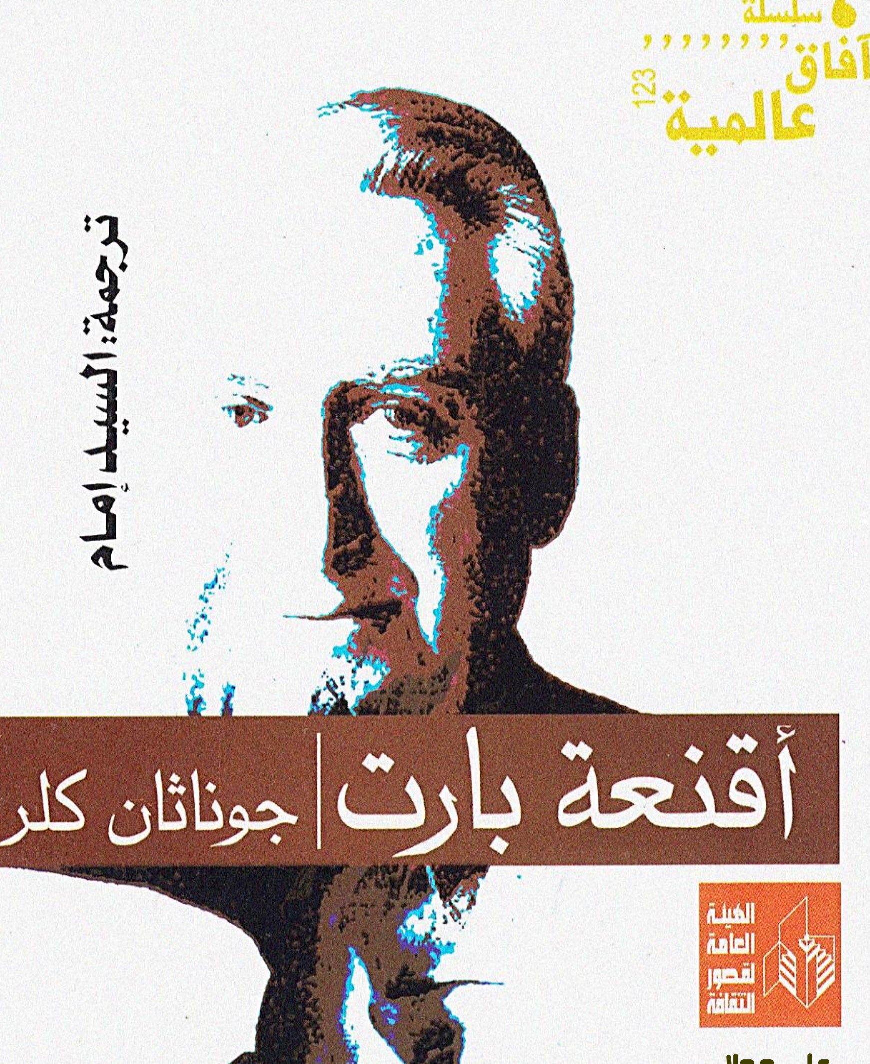
سلسلة آفاق عالمية 123



ترجمة: السيد إمام

أقنعة بارت

جوناثان كلر

الهيئة العامة لقصور الثقافة

أقنعـــة بــارت

سلسلة
آفاق عالمية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• أقنعة بارت
• ترجمة: السيد إمام
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013 م
• تصميم الغلاف:
أحمد اللباد
• رقم الإيداع: ٢٣٩٨١/ ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-599-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096



سلسلة شهرية تعنى بنشر الأعمال المترجمة إلى اللغة العربية فى الأدب والنقد والفكر من مختلف اللغات

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في المقام الأول.

جوناثان كلـر

أقنعـــة بـــارت

ترجمة: السيد إمام



مقدمـة

"أسيرُ دائماً و أنا أشيرُ إلى قنـاعـي"

لماذا بارت مرة أخرى؟ هل ثمة ضرورة لاستعادة بارت هذه المرة؟ وماهوالجديد الذي يمكن أن يقدمه كلر عن بارت؟ هل ثمة إضافة ؟ أم اجترار وإعادة إنتاج لمئات الدراسات والمقالات التي كتبت عنه وعن إسهاماته في حقل الدراسات الأدبية بكل اللغات ؟ ماهو الدرس الذي يمكن أن نستخلصه من بارت بعد هذه المدة التي أعقبت وفاته في حادث شاحنة مأساوي أثناء خروجه من الكوليج دي فرانس عام 1980 ؟ هل غدا بارت سلطة (مثل كل أشكال السلطة التي كرس نفسه لمجابهتها ونقض أسسها) يصعب التخلص منها، أسطورة مثل واحدة من الأساطير التي تحدث عنها في ميثولوجياه ؟ عقدة أوديبية تدفعنا إلى السير على منواله والخضوع له ؟

إن كلر ليس معنيًا بتقديم استعراض لحياة بارت و ليس معنيًا كذلك بتقديم سيرة حول حياته المهنية أو الإبداعية ، بقدر ما يقدم رؤية تنطوي على كثير من النقد قدر انطوائها على كثير من التقدير والإعجاب. رؤية تحليلية تقوم على فحص إنجازاته و تقييمها في ذات الوقت ، تتلمس

مواطن تفوقه وامتيازه ، بقدر ما تشير إلى مواضع ضعفه وإخفاقاته. الجديد هنا هذه المرة هو أن يكون كاتب هذه الدراسة هو جوناثان كلر نفسه ، صاحب الإسهامات المؤثرة في النظرية الأدبية .لقد شارك كلر في المشهد الأدبي المعاصر بالعديد من الدراسات الهامة ، على رأسها كتاب "الشعرية البنيوية"، "التفكيكية" ، "دي سوسير" ، "مدخل إلى النطرية الأدبية"، إلخ . لقد كان كلر أول من قدم البنيوية إلى أمريكا .

• • •

يصف واين بوث رولان بارت بـ "الرجل الذي يمكن أن يكون صاحب أقوى تأثير على النقد الأمريكي في الوقت الراهن" كما يصفه جون ستروك بأنه "منشط لا مثيل له للذهن الأدبي، و يبلغ من الجرأة في صياغة المبادي الجديدة لفهم الأدب ، ما يبلغه من الإثارة في إطراح المبادئ القديمة . وقراءته معناها اكتساب قدرة أعظم على التفكير الذكي الممتع حول كل من ممارسة الكتابة ووظيفتها. فقد جدد النقد الأدبي في فرنسا فصار نشاطاً فكرياً أكثر تنوعاً وفائدة مما كان عليه، وأخذ يساعد في تجديده خارج فرنسا مع انتشار كتبه" . (انظر ، جون ستروك "رولان بارت" عالم المعرفة العدد 206 ، ص 75).

ولكن من يكون حقاً رولان بارت ؟ هل يمكن تعيين هويته النقدية والفكرية ؟ على أي أساس يمكن أن نصنفه : مؤرخ أدبي ؟ ميثولوجي ؟ ناقد؟ سيميولوجي ؟ بنيوي ؟ أديب ؟ مناظر؟ رجل اللذة ؟ من الصعب تصنيف بارت أو حصره تحت أي مسمى من المسميات. لقد كان كل

هذه الأشياء المتنافرة جميعها : كان دائماً يشير إلى نفسه بعبارة "أسير دائماً وأنا أشير إلى قناعي". كان معجباً باستعارة القناع ، ويرى في سيرة عمله النقدي والإبداعي مجرد تناوب للأقنعة، ما إن يرتدي قناعا حتى يسارع إلى استبداله بقناع آخر ، لا يلبث هوالآخر أن يستبدل بآخر ، وهكذا ، حتى إن سيرة حياته وعمله الفكري لا تعدو أن تكون متوالية من الأقنعة . كيف يتسنى لنا إذاً البحث عن حقيقة أصلية خلف هذه العلامة المراوغة؟ إنه مثل النص (وليس الأثر) الذي كان دائم الحديث عنه : مراوغ ، فتاك ، مسرح للإنتاجية والنشاط ، وساحة تلتقي فيها العديد من المعاني المتضاربة. كأني به يقول عن نفسه : لا ترهق نفسك بالبحث عن حقيقة أصلية وراء ما أكتبه . لا تحاول أن تقيدني بمعنى محدد لا أود تقبله . أنا مثل البصلة، لا قلب لي ولا منتهى ، مجرد أغلفة فحسب . أنا مثل اللذة ، وقتية تماماً ومبددة. ليس لي هوية محددة، ولا جوهرٌ ثابت. أنا، من أكون ؟ استعصاءٌ على التحديد، روغان لا نهائي و انتهاك لكل التخوم والحدود. لست موضوعاً للاستهلاك بل ساحة للإنتاج . أنا إشارةٌ حرة، ودال عائم بلا مدلول . أشيرُ فقط إلى ذاتي المتلونة . أستعصى على التعريف لأنني أومض بحرية لا نهائية . مركز لآراء شتى وتأويلات متعددة ، نقطةٌ متلاشية . متقلبٌ دائماً .

ينعي وفاة المؤلف ثم يعود لإحيائه في محاضراته اللاحقة بالكوليج دي فرانس ، يتحدث عن عاداته ، عن أشياءه ، ويرصدُ خصوصياته وحركاتة الزائلة . يشجع أدب الطليعة و يكتب عن المشاريع الأدبية الحداثية ذاتية الوعي، نتوقع أن ينتقل بعد ذلك إلى كتاب مثل كامي

أو بلانشو وهم معاصرون يكتبون الأدب الضد، ولكنه بدلاً من ذلك يكتب جول ميشيليه وهو مؤرخ ينتمي لبدايات القرن التاسع عشر، وعن بلزاك وراسين .

يؤسس علماً للأدب ، ثم يتحول فجأة إلى لذة للنص ، ينتقل من السيميولوجيا إلى البنيوية إلى لذة للقراءة ومتعها المزلزلة .

ما أشبهه بعَرَض عصبي لا تكاد تمسك به في موضع حتى يفاجئك بالظهور في موضع آخر على هيئة مغايرة. إنه مثل الكتابة التي كان يشجعها دائماً ، كتابة تتحدى استجاباتنا المعهودة وتحبط توقعاتنا. ترى ، من يكون رولان بارت إذاً ؟

السيد إمام

1

رجل المواهب المتعددة

عندما توفي رولان بارت عام 1980 في سن الخامسة والستين، كان يعمل أستاذاً بالكوليج دي فرانس، وهو أرقى منصب في النظام الأكاديمي الفرنسي، وكان قد اشتهر بتحيلاته الجذرية للثقافة الفرنسية، ولكنه كان قد غدا هو نفسه الآن مؤسسة. لقد اجتذبت محاضراته جمهوراً واسعاً ومتنوعاً، بدءاً من السياح الأجانب والمدرسين المتقاعدين وصولاً إلى الأكاديميين البارزين؛ كانت تأملاته حول مظاهر الحياة اليومية تنشر بالصحف، وحقق كتابه "مقاطع من خطاب عاشق" Fragments d'un discourse amoureaux، وهو "علم لـ "بلاغة" العشق، أفضل المبيعات وتم إعداده للمسرح.

وخارج فرنسا، أعتبر أكثر المفكرين تأثيراً بعد سارتر، وتُرجمت كتبه وقرأت على نطاق واسع. لقد أطلق عليه أحد خصومه من النقاد، وهو واين بوث وصف "الرجل الذي يمكن أن يكون صاحب أقوى تأثير على النقد الأمريكي في الوقت الراهن." ومهما يكن من أمر،

فقد تجاوزت قارئيته كثيراً دائرة نقاد الأدب.1 لقد كان بارت رجلاً ذا قامة دولية، أستاذاً حديثاً، ولكن أين تكمن أستاذيته؟ بماذا اشتهر وذاع صيته؟

لقد ذاعت شهرة بارت لأسباب متناقضة. لقد أصبح بالنسبة للكثيرين بنيوياً قبل كل شيء، وربما كان البنيوي المدافع عن المقاربة المنهجية العلمية للظواهر الأدبية، وهو النصير البارز للسيميولوجيا، علم العلامات، وهو الذي رسم أيضاً الخطوط العامة لـ "علم الأدب" البنيوي.

وبالنسبة لآخرين، يرمز بارت، ليس للعلم، بل للذة، لذّات القراءة، وحق القارئ في أن يقرأ قراءته الخاصة بهدف الحصول على اللذة. وخلافاً لنقد أدبي يركز على المؤلفين - يهتم باستعادة ما كان يفكر فيه المؤلفون أو يعنونه - أعلى من دور القارئ، وقدّر الأدب الذي يمنح القارئ دوراً فعالاً ومبدعاً.

ثالثاً، اشتهر بارت بأنه المدافع عن الطليعة avant-grade*. وعندما شكا النقاد من صعوبة قراءة روايات ألان روب جرييه وغيره من كتاب الرواية الجديدة nouvou roman - ركام غير منتظم من الأوصاف المركبة بلا حبكات يمكن التعرف عليها أو شخصيات تجذب الانتباه - لم يكتف بارت فقط بامتداح هذه الروايات، رابطاً مصيره بمصيرها، وإنما جادل بأن أهداف الأدب يمكن إنجازها على أكمل وجه - تحديداً - عبر الأعمال غير القرائية illisible التي تقوم بتحدي توقعاتنا، ووضع الأعمال الكتابية scriptible - الأعمال التجريبية التي لا نعرف بعد

كيف نقرؤها وإنما نستطيع فقط كتابتها، والتي يتعين أن نكتبها ونحن نقرؤها– في مقابل الأعمال القرائية lisible– الأعمال التي تنسجم مع الشفرات والنماذج التقليدية للمعقولية– ومع ذلك، فإن الكتابة التي اشتهر بها بارت أكثر من غيرها لا تتناول مؤلفين معاصرين تجريبيين، وإنما تتناول كُتّاباً كلاسيكيين فرنسيين مثل راسين وبلزاك. إن عشقه البالغ مُوَجّه إلى "الأدب الفرنسي، من شاتوبريان إلى بروست". بل إن بروست كان مؤلفه المفضل. إن المرء ليشك في أن احتفائه بأدب الطليعة، وتقليله من شأن الأدب الأبكر، كان إستراتيجية ألمعية (بوعي أو بدون وعي) لخلق مناخ يمكن له أن يعود فيه إلى هؤلاء المؤلفين السابقين وقراءتهم بطريق جديدة.

وأخيراً، اشتهر بارت بكونه صاحب مقولة "موت المؤلف"، إزاحة هذا الشخص عن المكان المركزي الذي كان يحتله في الدراسات الأدبية والتقليد النقدي. لقد كتب عام 1978 "إننا ندرك الآن أن النص ليس مجرد خط من الكلمات التي تمنحنا معنىً ''لا هوتياً'' وحيداً ("رسالة" مؤلف – إله) بقدر ما هو فضاء متعدد الأبعاد يمتزج فيه تنوعٌ من الكتابات ليس من بينها كتابة أصلية"الصورة ، الموسيقى، النص" (Image ، Music ، Text، p. 146). لقد ألح بارت على وجوب دراسة النصوص وليس المؤلفين.

ومع ذلك، فإن هذا العدو للمؤلفين، هو ذاته، وعلى نحو لافت، مؤلفٌ أيضاً وكاتب تكشف منتوجاته المتنوعة عن أسلوب شخصي، ورؤية مميزة. إن الكثير من أعمال بارت، تتمتع بخصوصية ما، وتقع

خارج الأنواعْ المتعارف عليها: إن "إمبراطورية العلامات" L' Empire des signs يجمع بين التعليم السياحي عن اليابان، وتأملٍ للعلامات في الحياة اليومية وتضميناتها الأخلاقية؛ ويُعَدُّ كتاب "بارتً بقلم بارت" Roland Barthes Par Roland Barthes بياناً منسلخاً لحياة وأعمال رولان بارت وخروجاً على أعراف السيرة الذاتية؛ ويمثل كتاب "مقاطع من خطاب عاشق" نموذجاً لحديث العشاق أكثر منه دراسة في العشق. أما كتاب "الحجرة المضيئة" La Chambre claire فيمثل تأملات في الصور فيمثل تأملاتٍ في الصور الفوتوغرافية المفضلة أكثر من كونه تحليلاً في فن الفوتوغرافيا. إن هذه الأعمال، على الرغم من تميزها وقوة تأثيرها، قد تم الاحتفاء بها، وهو احتفاء مستحق، بوصفها المنتوجات الخيالية لمؤلف، وأستاذ للنثر الفرنسي صاحب مقاربة فريدة للتجربة.

هذا هو رولان بارت، رجل التناقضات، رجل يمتلك نطاقاً معقداً من النظريات والمواقف التي تتطلب توضيحاً. كيف نقيّم رجلاً مثل هذا؟ وعندما نسأل ما هو المجال الذي أبدى فيه تفوقاً، نجد أنفسنا مدفوعين للقول: "النقد الأدبي" (لقد اختار أن تُطلق عليه صفة "أستاذ السيميولوجيا الأدبية" في الكوليج دي فرانس)، ومع ذلك، فهذا لا يغطي إنجازاته، ولم تأت شهرته من إنجازات صادرة عن سلطة في النقد الأدبي. لقد ارتبط نفوذه بمعنى أصح بالمشاريع المتعددة التي رسم خطوطها العامة أو أيدها، مشاريع ساعدت على تغيير الطرق التي يفكر بها البشر في نطاقٍ من الموضوعات الثقافية بدءاً بالأدب، والأزياء، والمصارعة الحرة، والإعلان، وحتى الأفكار المتعلقة بالذات، والطبيعة، والتاريخ.

ويمكن لنا إذن أن نمتدح بارت بوصفه مؤسساً لاختصاصات، ونصيراً لمناهج بأعيانها، ولكن هذ يُثْبِتُ أيضاً ارتباكاً ما. إن بارت في كل مرة يلح فيها على مزايا مَشروع طموح جديد -علم للأدب، سيميولوجيا، علم للأساطير المعاصرة، علم للسرد، تاريخ للدلالة الأدبية، علم للتقسيمات، صنافة للذة النص- يعبر بسرعة إلى شيء جديد. وفي اللحظة التي يتخلى فيها عما يكون قد أطلق حركته، كان يكتب مستخفاً باهتماماته السابقة. إن بارت كاتبٌ بذري ولكنه كان يحاول اقتلاع ما بذره بمجرد ازدهاره. وعندما تونع مشاريعه، لم يكن ذلك بفضلٍ منه، وإنما بفضل آخرين، وعلى الرغم منه.

إن رفضه هذا للتقيد بشيء، وهذه الحركة الدائبة التي تهدف، ليس إلى تصحيح الأخطاء، وإنما للهروب من الماضي، يمكن أن تزعج شخصاً قرأ واحداً من أعمال بارت وبهرته رؤيته لأشياء يتعين إنجازها. ويمكن لنا أن نبادر إلى إدانة افتقار بارت للمثابرة، وأن نثني بدلاً من ذلك على أولئك الذين يكدحون في الكرمة، أولئك الذين لم يجنبوا أنفسهم مشقة العمل. انبهاراً بإمكانية جديدة تلوح في الأفق. ولكن بارت يثير اهتمامنا تحديداً لأنه مُحفِّز، ويصعب أن نفصل ما يجذبنا في أعماله عن محاولته الدءوب لتبني منظورات جيدة، ودحض الإدراكات الاعتيادية أو المألوفة. إن التزاماً دائماً بمشروعاتٍ خاصة، كان يمكن أن يجعل من بارت مفكراً أقل إبداعية.

من هذا المنطلق، يميل معظم معجبي بارت للثناء تحديداً على هذه الرغبة في التغيير، وهذا النفور من التقيد بشيء، ويتعاملون مع كتاباته

ليس بوصفها تحليلات يمكن تقييمها من زاوية مساهمتها في فهمنا، ولكن من حيث كونها لحظاتٍ لمغامرةٍ شخصية. وبالتالي يتعايشون مع تناقضات بارت بالبحث عن وجود شخصي وراءها، أسلوبٍ فكري شخصي. إنهم يحتفون بقلقه أكثر من احتفائهم بتحليلاته البنيوية، رغبته في اتباع اهتماماته ولذته، أكثر من عنايتهم بإنجازاته في هذا الحقل أو ذاك.

إن بارت يتحدث في محاضرته الافتتاحية في الكوليج دي فرانس التي يشرح فيها الأستاذ عادة مقاربته لموضوعه، ليس عن تطوير لسيميولوجيا أدبية أو توسيع لمعرفةٍ، وإنما عن "النسيان" : سوف أُسلمُ نفسي لذلك التأثير الذي تمارسه أي قوةٍ للحياة الحية: النسيان (Leçon، p. 45/478). إنه يقترح ألا يقوم بتدريس ما عرفَ، وإنما بتجسيد "ما لا نعلمه"، والخضوع للتعديلات التي لا يمكن التنبؤ بها التي يفرضها النسيان على الأشكال المتحجرة من المعارف، والثقافات والمعتقدات التي تعترض سبيلنا" إنه يطلق على حركة النسيان هذه، هذا الرفض "للتلقين" الاسم اللاتيني للحكمة، sapientia بعد أن يمنحه تعريفه - s pientia: لا سلطة، قليل من المعرفة، شيء من الحكمة، وقدر كبير من النكهة كلما أمكن ذلك. (Leçon، p. 46/478)

إن بارت يكون دائماً ذا نكهة، ربما، وبالذات، عندما يجعل نفسه، في انعطافة مفاجئة لإحدى العبارات عرضةً للانتقاد. لقد اكتسبت فكرة امتلاك شخصيته لنكهةٍ ما، وثوقيةً بالنسبة لمجموعتين مؤثرتين: عاشقي بارت المتيمين الذين يمثل لهم كل عمل من أعماله "أغنيةً

لرولان" ، والصحفيين، الذين يمكن لهم مناقشة الوجود الشخصي على نحو أيسر من مناقشتهم لمُنَظِّر. لقد حيت الصحافة الفرنسية تخلي بارت عن نموذجه السابق المتشدد، وعزت ذلك لإحساسه بالسأم من الأنظمة والمبادئ والسياسة ورغبته في التصالح مع المجتمع والاستمتاع بملذاته والبحث عن تحقق شخصي. لقد كانت المواقف السياسية وأشكال النقد الاجتماعي للسنوات الأولى والوسيطة تمثل بعضاً فقط من نكهاته الست والعشرين، التي أهملها بارت الناضج فيما بعد. إن بارت الذي أنكر النظريات يتعهد الآن فرديته. إن اهتمامه "النظري" بالأدب الطليعي، يمكن التعامل معه بوصفه حماسة شاب عاد لاحقاً لكلاسيكيات الأدب الفرنسي. إن "النسيان" الذي حرك بارت إلى ما وراء كل موقف وكل برنامج كان يُرى بوصفه دليلاً على القيمة النهائية للثقافة الفرنسية والمجتمع الفرنسي الذي عاد لاحتضانهما. وعند موته، حيا السياسيون نقده للمجتمع الرأسمالي وأساطيره بوصفه نموذجاً لا يحمل أية خطورة على الثقافة الفرنسية.

قد لا يهتم القراء غير الفرنسيين كثيراً بما صنعته الميديا بتحولات بارت، أو بسياسته، أو حتى بعلاقته الدقيقة بالطليعة (لقد ادعى عام 1971 أن موقعه التاريخي كان "في مؤخرة الطليعة") (Résponses، p. 102) . وينبغي أن تظل هذه القضايا تابعة للمهمة الأولية لهذه الدراسة، التي تلقي الضوء على مواقع بارت النظرية واسهاماته المتعددة. ولكن إذا كان علينا أن نقرأ بارت مطلقاً، تعين علينا أن نواجه الأسئلة الأساسية التي تتعلق بكيفية التعامل مع أفكاره. إن معجبي

بارت يخاطرون بالحط من شأن أعماله بجعلها أساليب للتعبير عن رغبة عوضاً عن كونها مناقشات يتعين تأملها، وتطويرها أو تفنيدها؛ ولقد عزز بارت هذه الفكرة عبر تهكمه على إجراءاته السابقة. إنه يتأمل في "بارت بقلم بارت"، مثلاً، بعض التعارضات الثنائية التي لعبت أدواراً حاسمة في تحليلاته المبكرة، مثل التمييزات التي أقامها بين "القرائي"، و"الكتابي"، الدلالة الاصطلاحية denotation والدلالة الايحائية connotation، "الاستعارة" و "الكناية". إن فقرة بعنوان "مسكوكات" تسمى هذه التعارضات "صور الإنتاج" التي تمكنه من الاستمرار في الكتابة." إن التعارض يُضرب (مثل عملة معدنية) ولكن الإنسان لا يسعى لتبجيله. إذن، ما فائدته؟ إنه ببساطة يفيد في قول شيء ما (p.96/92). وتحت عنوان La Machine de l'écriture (ماكينة الكتابة) يتحدث عن حماسه للتعارضات المفهومية. "إن المفهوم، خاصة إذا كان مزدوجاً، يطرح، شأنه شأن عصا الساحر، إمكانية للكتابة. وهنا، كما يقول، توجد إمكانية قول شيء ما. لهذا السبب يتقدم العمل عن طريق الافتتانات المفهومية، والحماسات المتعاقبة وأشكال الهوس الفانية. (p. 114/ 110)

إن هذا التهكم على الذات شأنه في ذلك شأن الجزء الأكبر من "بارت بقلم بارت" يتصف بالإغواء؛ إن بارت الأكبر يشجع المرء على الشعور بالتفوق على بارت الأصغر. الذي يخطئ في اعتبار حالات هوسه مفاهيم صحيحة. ولكن القارئ المحب للاستطلاع الفكري يجب على الأقل أن يتوقف ليسأل ما إذا كانت هذه هي الطريقة الأمثل لقراءة

بارت، وما إذا كان الفضح الظاهر لتعمية عمله السابق ليس تعمية ثانية، روغاناً بارعاً يتسم بالفطْنة: بعد أن نتعرف على صعوبة الحكم على مفاهيم المرء السابقة، كيف يمكن لنا أن نعلن بجراة أنها افتتانات أو تجليات لرغبة تحتية للكتابة يمكن أن تربط المرء بمؤلفين آخرين. إن تهكم بارت على ماضيه يمكن أن يعمل على خلق أسطورة بارتية. إن بالإمكان قراءة الفقرات في "بارت بقلم بارت" كشكلٍ من أشكال الاستعراض: مثل درّاج صغير يصيح، "أنظري يا ماماً ؛ إنني أرفع يدي عن المقود !" يصيح بارت، "أنظري يا أمي ! ليس ثمة مفاهيم!" إن بإمكان أحد الكتاب أن يتلذذ بادعاء أن كتابته لا تستند إلى نظريات هامة، ولكنها تجري بدلاً من ذلك وفقاً لحالات من الهوس الفاني وبأن شهرتها لا تقوم على قيمتها المعرفية وإنما على هوى افتتاناتها المفهومية وحماساتها المتعاقبة.

وحتى لو كانت هذه النظرة هي نظرة بارت لعمله - وكانت كتابته لعوباً بدرجة لا تجيز نهاية محددة - فلا يتعين علينا أن ننضم إليه في التعامل معها بوصفها سلسلة من الافتتانات الأقل أهمية من رغبته الأساسية التي تعبر عنها. وعلى الرغم من أن البحث عن رغبة مُوَحِّدة تحتية يكون الهدف منها بناء على ذلك اكتشاف "بارت الحقيقي" يمكن أن يمثل تحدياً، فإن الأمر الأكثر حقيقيةً بالنسبة لبارت - الأكثر حقيقية لمتن كتاباته ولطبيعة ارتباطه بعصره - هو أن نبقي عليه كحرباء، يسهم بحيوية وإبداعية في سلسلة من مشاريع جد مختلفة. وعوضاً عن البحث عن وحدة اختزالية، يتوجب علينا أن نُعينه على الاحتفاظ بحيويته

كرجل للمواهب والقدرات المتعددة، يرتبط بنطاق من المشاريع العامة القيمة التي لا يوجد بينها قاسم مشترك.

فإذا كان لزاماً علينا البحث عن وحْدة، إذا كنا لا نزال نشعر بالحاجة إلى تلخيص بارت في عبارة، أمكننا أن نطلق عليه، كما فعل جون ستاروك في مقال مفيد، "باعث الحيوية والنشاط في الذهن الأدبي، الذي لا يقارن" 2 والأفضل أن نقول عنه ما قاله بارت عن الكاتب عموماً: إنه "مجرِّب عام" (Essais critiques، p.10/xii) . إنه يحاول تجريب الأفكار والأنظمة على رؤوس الأشهاد. ويطور مقال بعنوان "ما هو النقد؟" هذه الفكرة أبعد من ذلك. إن بارت يجادل "ليست مهمة الناقد أن يكتشف المعنى السري لعمل من الأعمال – قققيقةً حول الماضي – وإنما أن يشيد معقولية لعصرنا. (-Essais cr tiques، p. 257/260) إن تشييدl' intelligible de notre (معقولية لعصرنا) هو تشييد إطار للتعامل مع ظواهر الماضي والحاضر. ويمكن لنا أن نجادل بأن هذا هو النشاط الأساسي لبارت، اهتمامه الأكثر دواماً. يقول بارت "إن أكثر ما أثار فتنتي طوال حياتي هو الطريقة التي يجعل بها البشرُ العالم معقولاً" (Le Grain de la voix، p. 15) ، إن كتابته تحاول أن تبين لنا كيف ننجز هذه المهمة، وفوق كل شيء، أننا ننجزها بالفعل: إن المعاني التي تبدو لنا طبيعية، هي منتجات ثقافية، نتاج أطر مفهومية تتسم بمألوفية تجعلها تمر دون أن يلاحظها أحد. إن بارت في تحديه لرأي متعارف عليه، واقتراحاته لمنظورات جديدة، يكشف عن طرق اعتيادية لجعل العالم معقولاً، ويعمل على تعديل هذه الطرق.

وسوف تساعد معاملته كمجرِّب عام، يعمل على بناء معقولية لعصرنا، على تبرير الكثير من الأشياء التي تثير الارتباك في كتاباته، والحفاظ في ذات الوقت على نطاق أوضاعها ومنظوراتها. وسوف أقوم بذلك، عبر وصف للمشاريع المختلفة التي استكشفها بارت.

أولاً، نقدم بياناً موجزاً عن حياة بارت لكي تتوفر لنا بعض النقاط المرجعية التي يمكن الإحالة عليها في المناقشات اللاحقة. عندما أصبح بارت مشهوراً، اعتاد مندوبو الصحف في مقابلاتهم الشخصية معه على سؤاله عن حياته، وبعد شيء من المقاومة، تكلم طواعية، مشدداً طول الوقت على أن "أي سيرة ما هي إلا رواية لا تجرؤ على الافصاح عن اسمها" ("Responses"، p.89). وسوف نقوم لاحقاً بمناقشة بعض الصفات الأدبية لرواية بارت السِّيرية (كما تتجلى، مثلاً، في "بارت بقلم بارت"). أما ما يشغلنا في اللحظة الراهنة، فهو الحبكة وبعض التيمات المميزة.

ولد بارت في أسرة بروتستانتية تنتمي للطبقة الوسطى. قُتل أبوه الذي كان يعمل ضابطاً بحرياً عندما كان عمره سنة واحدة، ونشأ رولان في رعاية أمه وجدته في بايون، وهي مدينة صغيرة بالقرب من ساحل الأطلنطي في الركن الشمالي الغربي من فرنسا. وتؤكد المناقشات حول طفولته في "بارت بقلم بارت" (والتي قدم لها بالتنبيه "ينبغي النظر إلى كل هذا وكأن الذي يرويه شخصية في رواية")، عشقه للموسيقى (كانت عمته معلمة بيانو، وكان بارت يمارس العزف عليه كلما سنحت الظروف)، وخلفية من حديث برجوازي (خطاب

السيدات المحليات اللائي كن يحضرن لتناول الشاي، على سبيل المثال)، ومشاهد وأصوات الطفولة التي يتم تذكرها بنوع من الحنين. وعندما بلغ بارت التاسعة، انتقل هو وأمه إلى باريس حيث عاشت على دخل ضئيل من عملها في تجليد الكتب، وكان الوسط الذي عاش فيه هو المدرسة (يتخلل ذلك عطلات كان يقضيها في بايون). ولا يتحدث بارت كثيراً عن سنوات دراسته في المدرسة، ولكنه كان طالباً مُجِدّاً، وعند حصوله على البكالوريا عام 1934، طمح في مكان في الـ Ecole normale superieure حيث يتابع أفضل الطلاب تعليمهم الجامعي، لكن ظهرت عليه أعراض مرض السل الرئوي في هذه الفترة، وأرسل إلى جبال البيرينيه للعلاج. وبعد ذلك بعام، عاد إلى باريس وحاول الحصول على درجة جامعية في اللغات الفرنسية واللاتينية واليونانية، وكرّس جزءاً كبيراً من وقته في أداء مسرحيات كلاسيكية مع فرقةٍ ساعد على تأسيسها.

وعندما بدأت الحرب عام 1939، عمل بارت، الذي كان قد أعفي من الخدمة العسكرية، في الليسيه في بيارتيز وباريس. ولكن داء السل الرئوي عاوده عام 1941 ووضع حداً لهذا النشاط. وأمضى معظم السنوات الخمس التالية - فترة الاحتلال الألماني تقريباً - في مصحة في جبال الألب، حيث كان يؤدي تمرينات منتظمة، ويقرأ الكثير من الكتب التي خرج منها كما يقول، سارترياً وماركسياً. وبعد فترة نقاهة إضافية في باريس، عمل مدرساً للغة الفرنسية خارج فرنسا: أولاً في رومانيا، ثم في مصر حيث اطلع بمعاونة زميله إ. ج. جريماس على اللسانيات الحديثة.

وعند عودته إلى فرنسا، قضى عامين في إدارة الخدمة الثقافية الحكومية التي تهتم بالتدريس خارج البلاد. وفي عام 1952 حصل على منحة دراسية لدراسة علم المعجم حول مفردات السجال الاجتماعي في أوائل القرن التاسع عشر، ولم ينجز الكثير من أطروحته ولكنه نشر عملين للنقد الأدبي، الأول هو "درجة الصفر في الكتابة" Le Dégré zéro de l'écriture (1953)، والثاني هو "ميشيليه بقلمه" Michelet par lui – même (1954). وبعد أن سحبت المنحة، عمل مستشاراً لدى أحد الناشرين لمدة عام، وأثناء هذه الفترة كتب عدداً كبيراً من المقالات التي تتضمن العديد من الدراسات الموجزة حول الثقافة المعاصرة نشرت بعنوان "ميثولوجيات" Mythologies (1957). وفي عام 1955 حصل بمعاونة بعض الأصدقاء على منحة دراسية أخرى، هذه المرة، لدراسة سوسيولوجية الأزياء، والتي أفضت بالأخير إلى "نظام الموضة" Système de la mode (1967). وفي عام 1960، بعد أن انقضت المدة المحددة لمنحته، حصل وظيفة في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا حيث مارس التدريس بشكل منتظم عام 1962. وفي تلك الأثناء، نشر مقالات حول الرواية الجديدة nouveau roman ، وموضوعات أدبية أخرى سوف تجمع بعد ذلك في كتاب "مقالات نقدية Essais critique (1964)). وفي عام 1964، نشر كتاب "مبادئ السيميولوجيا" - El ments de sémiologie الذي يدرس علم العلامات، كما كتب كتابه المثير للجدل "عن راسين" Sur Racine عام 1963.

وحتى عام 1965، كان بارت شخصاً نشطاً ولكنه ظل هامشياً بالنسبة للمشهد الفكري الفرنسي. ولكن حدث بعد ذلك أن نشر أستاذ في السوربون، هو ريمون بيكار كتاباً بعنوان "نقد جديد أم دجل جديد"؟ Nouvelle critiques ou nouvelle imposture? هاجم فيه بارت، ولقد جعل هذا الهجوم من بارت، عندما أعادت الصحافة الفرنسية نشره، ممثلاً لكل ما هو راديكالي، وغير مستقر، وغير مُوَقَّر في الدراسات الأدبية. وعلى الرغم من أن بيكار كان قد اعترض أساساً على الصياغات النفستحليلية في مناقشة بارت لراسين، فإن النقاش سرعان ما تحول إلى معركة حول القديم والحديث، الأمر الذي ساهم في تأسيس شهرة بارت عالمياً. ويأتي كتاب "النقد والحقيقة" Critique et verité (1966) رداً على هجوم بيكار، ويقترح الكتاب "علماً للأدب" البنيوي، يطوره في دراسات لاحقة حول البلاغة والحكي. كما قام بارت بنشر كتابين آخرين يتصلان بالمشروع البنيوي في السنوات التالية هما: صاد/ فورييه/ لويولا (1971 Sade/ Fourier/ Loyola)، الذي يدرس هذا الثلاثي المدهش من المفكرين بوصفه مؤسساً لأنظمة خطابية، أما الكتاب الثاني فهو (1970 s/z) وهو أشمل تحليل أدبي لبارت. وأثناء ذلك، أسفرت رحلة قام بها بارت إلى اليابان عن كتاب "إمبراطورية العلامات" (1970 L'Empire des signs) الذي يقول بارت أنه استمتع بكتابته أكثر مما استمتع بكتابة أي كتاب آخر.

وفي نهاية الستينيات من القرن الماضي، كانت مكانة بارت الباريسية الرفيعة قد استقرت هو وكلود ليفي شتراوس وميشيل فوكو

وجاك لاكان. ونظراً لذلك تلقى الكثير من الدعوات من بينها دعوات - قَبلَها- للسفر وإلقاء المحاضرات، الأمر الذي أتاح له فرصة الاستمتاع بأماكن غريبة وليس الاضطرار للتحدث إلى أناس جدد. ولأنه لم يكن أبداً مؤدياً متحمساً مثل فوكو، كما لم يكن عاشقاً للإنتباه المستسلم مثل لاكان، فإنه سرعان ما أصابه الضجر من جولاته، وفضل البقاء في الجوار الباريسي حيث كان قد قضى معظم حياته يدير مناظرته في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا وزيارة أصدقائه.

وفي أوج شهرته كبنيوي، نشر كتابين عززا كثيراً من شهرته: "لذة النص" 1973) Le plaisir) الذي أوضحت تأملاته حول القراءة واللذة الجانب الأخلاقي من فكره، و"رولان بارت بقلم رولان بارت" (1975) الذي منحه تنظيرُه الرشيق للتجربة الاعتيادية، ونبرته المغوية المنتقصة من الذات، مكانة جديدة ككاتب. وفي عام 1976، عيِّن أستاذاً في الكوليج دي فِرانس، وفي عام 1977 كُرِّس مؤتمر لمدة أسبوع في سيرسي Cérisy لمناقشة أعماله. إلا أن بارت رفض أن يكون مهنياً محترفاً ونشر في الحال "مقاطع من خطاب عاشق" (1977) الذي يجسد ويستكشف اللغة العاطفية للعشاق. ليس هناك ما هو أبعد من اهتماماته النظرية بالطليعة الأدبية، من هذا العمل غير التقليدي الذي حظى بشعبية واسعة وساهم في تعزيز مكانته خارج إطار الجامعة.

ولقد تأكدت مكانة بارت ككاتب عام 1978 على نحوٍ أثار استياءه: محاكاة ساخرة بعنوان "رولان بارت بدون دموع" Le Roland Barthes peine يُقصد منها ظاهرياً أن تُعَلِّم، في ثمانية عشر درساً سهلاً، كيف

تتحدث رولان بارت، وهي لغة تحمل بعض التشابه مع اللغة الفرنسية. كان بارت قد أصبح الآن صاحب أسلوب يغري بالمحاكاة الساخرة. لقد اعتاد مندوبو الصحف في المقابلات الشخصية التي أجروها معه أن يسألوه عما إذا كان ينتوي كتابة رواية، وعلى الرغم من أنه كان يجيب دائماً بالنفي، إلا أنه كرَّس بضعة محاضرات في الكوليج دي فرانس "تمهيداً للرواية" ، يناقش فيها صور الكُتَّاب لما كانوا يريدون إنتاجه، وطرائقهم المختلفة في الإنجاز. وفي باريس، حيث كان التحليل النفسي هو المنهج الثقافي السائد، بدا أن بارت قد أصبح النصير الأساسي للقيم الأدبية التقليدية والمنظِّر غير النفستحليلي الرئيسي للحياة اليومية. إن لكتاب "الغرفة المضيئة" (1980) La Chambre clair، وهو كتاب مُكرَّس في جزء منه لتكريم أمه، التي كانت وفاتها المفاجئة عام 1977 بالنسبة له، بمثابة كارثة، وأصبح بعدها سؤال ما الذي يمكن فعله بعد ذلك، وإلى أين سوف تمضي به مواهبه، لغزاً محيراً.

في فبراير عام 1980، وأثناء خروجه من مأدبة صغيرة مع بعض الساسة الاجتماعيين والمفكرين، صدمته شاحنة أثناء عبوره الطريق أمام الكوليج دي فرانس. وعلى الرغم من أنه كان قد تعافى من إصابته بدرجة تسمح له باستقبال زواره، مات فيما بعد ذلك بأربعة أسابيع. لقد جعل موته من عمله لغزاً أكبر. لم يكن الأمر مجرد موت مأساوي لأحد الباحثين الكبار، اعترض مشروعاً عظيماً في المنتصف، ومع ذلك لا يمكن لنا القول مطمئنين أن أفضل أعمال بارت كانت قائمة خلفه. من يدري ما الذي كان بإمكانه الوصول إليه، أو أي تجارب أخرى كان يمكن له إنجازها؟.

في حياة بارت كما رواها، توجد ثلاثة عوامل مميزة. أولاً، هناك الفقر المزعج الذي يخلو من الإثارة، لأسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى في ظروف يغلب عليها التقشف. يقول بارت عن بارت "كانت مشكلته الأساسية هي المال، وليس الجنس" (Barthes par Barthes p.50/45) . إنه يتحدث ليس عن البؤس وإنما عن العُسْرة المالية – يقتصد في شراء الكتب المدرسية والأحذية– ويعزو ذلك لعشقه اللاحق لمقابل "العُسْرة" "الميسرة" (اللذة كانت تعني لبارت الميسرة وليس الترف).

ثانياً، هناك داء السُل الرئوي الذي منعه مرتين من مواصلة عملٍ أكاديمي، وفرض عليه، وهذا هو الأهم، طريقة خاصة في الحياة. إن بارت يقول بأن جسده ينتمي إلى عالم "الجبل السحري" لمان×، حيث يمثل الدرن الرئوي طريقاً للحياة. لقد اعتاد بارت على وجودٍ منظم يعتمد على معرفة مستمرة بالجسد، حياة تتسم بالكثير من الكلام، والقليل من الأحداث وصداقات تصبح ممكنة بفضل قرب دائم.

ثالثاً، يتحدث بارت بعبارات ملطِّفة عن حقبةٍ من "عدم الإستقرار في مهنته" : لقد عاش من عام 1946 إلى عام 1952 بلا إتجاه واضح أو عمل مضمون. وبعد ذلك، عندما أتاحت له الشهرة فرصة الحياة العامة والأدوار المهنية، لم يستثمر ذلك كما ينبغي: إنه يتحدث عن رغبة في اللذة بدل السلطة، وبدا في حقيقة الأمر بمنأى عن السلطة التي كان يمكن له أن يمارسها – على الرغم من اتسام تواضعه بالسلطة الخاصة به.

إن بإمكاننا أن نرد مظاهر حياة بارت هذه لكتاباته، ونستنبط

مواقع احتلها من مظاهر تجربته. لقد حاول بارت نفسه ذلك أحياناً، ولكن مثل هذه التمرينات تكون غير مقنعة في الغالب: إن كل قضية مفترضة- الفقر، السل الرئوي، عدم الاستقرار - له آثار عديدة ممكنة؛ إن التأثير الأولي لكلِ واحدة من كتابات بارت هو بالأحرى المشروع الذي تساهم فيه. إنه مبدع على نحو مذهل، ولكنه يملك فوق هذا كله أنفاً لما يوجد في الهواء، والذي يمكن الإمساك به، وتطويره وإرسائه بإبداعية كمفهوم حاكم لمشروع جديد. إنه يمتلك حسًا راقياً لما يمكن أن يسبب الدهشة ولكنه يغوي، حسًا بما يمكن أن تحدثه مفارقة صادقة أو انتهاكاً للعادة؛ وبالتالي يكون السياق الذي يكتب وفقاً له أو في تضاد معه حاسماً. إن أستاذيته من نوع خاص، يتفق مع التجريب في معقوليات عصرنا.

2

المؤرخ الأدبي

كان بارت مهتماً على الدوام بالتاريخ لأكثر من سبب. أولاً، لكونه مقابلاً للطبيعة: إن الثقافات تحاول أن تمرر صور تنظيمات الوضع الإنساني وممارساته، وهي صور تتسم بأنها تاريخية، وناتجاً لقوى ومصالح تاريخية تمررها الثقافة بوصفها طبيعية. ويكتب بارت "حيث يُنكر التاريخ، يكون تأثيره أوضح" (الدرجة صفر في الكتابة Le degré zero de l' écriture، p. 902). إن الدراسة التاريخية، التي تكشف متى وكيف تظهر الممارسات العديدة إلى الوجود، تعمل على فضح أضاليل أيديولوجيا الثقافة، وتعري دعاواها كأيديولوجيا.

ثانياً، يثمن بارت التاريخ على غرابة حقب أخرى، وما يمكن أن تُعلِّمنا إياه حول الحاضر. إن بارت يقترح، بصدد كتابته عن أخلاقيِّ القرن السابع عشر لابروويير La Bruyère في "كتابات نقدية" Essais critiques ضرورة "التأكيد على كل ما يفصل عالمه عن عالمنا وعلى كل ما نتعلمه عبر هذه المسافة حول أنفسنا؛ وهذا هو مشروعنا هنا: دعنا

نناقش في لابروييير، كل ما يمثل أهمية لنا أو لا يمثل أهميةً على الإطلاق: ربما أمكننا في نهاية الأمر الإمساك بالمعنى الحديث لهذا العمل" (p. 223/223). إن التاريخ طريف وينطوي على قيمة، تحديداً، بسبب غيريته.

ثالثاً، ينطوي التاريخ على فائدة من حيث قدرته على أن يقدم لنا قصة تساعدنا على فهم الحاضر، وهذا هو ما يبحث عنه بارت في عمله النقدي المبكر، "درجة الصفر في الكتابة". إنه يرسم الخطوط العامة لتاريخ للكتابة (تاريخ لفكر الأدب ومؤسسة الأدب) التي سوف تحدد موقع الأدب المعاصر وتساعدنا على تقييمه. إن جان بول سارتر، الذي كان أعظم المثقفين الأدبيين في ذلك الوقت، كان قد نشر كتابه الهام "ما هو الأدب؟" عام 1948 والذي أجاب فيه على هذا السؤال من خلال تاريخ موجز، قد جادل بأن على الأدب المعاصر إذا أرد أن ينجز الوعد الذي يبتغيه، أن ينأى بنفسه عن النزعة الجمالية واللعب اللغوي ويتوجه نحو الالتزام الجماعي والسياسي. ويقدم بارت قصة بديلة تؤدي إلى تقييم مختلف للأدب المعاصر.

إن سارتر، في عرضه القوي والمفعم بالحيوية، يرى أن الكُتَّاب الفرنسيين في أواخر القرن الثامن عشر، كانوا آخر من قدَّم للجمهور دوراً مناسباً وفعالاً يجسد رؤية تقدمية للعالم، هي كذلك رؤية طبقتهم للعالم. ولكن بعد عام 1848، ونظراً لأن البورجوازية كانت قد طورت أيديولوجيا لحماية وتبرير دورها المهيمن حديثاً، فقد كان على الكتاب إما أن يخضعوا1 للأيديولوجيا البورجوازية أو أن يتخلوا عنها ويتحولوا

إلى منبوذين سلبيين. لقد أصبح الأدب التقدمي في ذلك الوقت نشاطاً هامشياً بدون جمهور مناسب. لقد كتب فلوبير ومالارميه أدباً متخصصاً "غير ملتزم"، واختار سرياليو القرن العشرين، ما أدانه سارتر بوصفه سلباً عقيماً ونظرياً ينأى عن التواصل الجاد مع العالم.

ويجادل بارت بأن كُتَّاب جيله، يمكن لهم، عبر خبرتهم المكثفة بـ"التاريخية" في الحرب العالمية الثانية والمقاومة، أن يقدروا أهمية الإلتزام ويجعلوا من الأدب "ما يكونه أساساً؛ إتخاذ موقف". إن دورنا ككتاب هو أن نقوم بتمثيل العالم وأن نكون شهوداً عليه. إن الشعر بالنسبة لسارتر، يمكن أن يلعب باللغة أو يجربها، ولكن النثر يستخدم اللغة: إنه يسمي، ويصف ويكشف.

إن وظيفة الكاتب هي أن يسمي الفأس فأساً [appeler un chat un chat]. فإذا كانت الألفاظ مريضة، فإن دورنا هو علاجها. ولكن العديد من الكتاب يعززون هذا المرض. إن الأدب الحديث، في الكثير من الحالات، هو سرطان من الكلمات ... وليس هناك على وجه الخصوص ما هو أدعى للرثاء من الممارسة الأدبية التي يطلق عليها النثر الشعري، الذي ينهض على استعمال الكلمات من أجل النغمية التوافقية الغامضة التي تُرَجِّع صداها، والمؤلفة من احساسات مبهمة تتناقض مع المعاني الواضحة.

إن على الكُتَّاب أن يشيروا للأشياء بأسمائها في لغة شفافة متمكنة. إن التمييز الذي أقامه بارت بين لغة النثر الواضحة الشفافة ولغة الشعر المعتمة الموحية يتضمن بأن كل التعاملات مع اللغة التي ميزت أدب

الطليعة منذ فلوبير، كان يتعين قصرها على لغة الشعر، وأن قصة الأدب، من فلوبير وما لارمية وحتى النزعة السريالية وما بعدها هي قصة خطأ وانحطاط. إن بارت يشارك سارتر في معتقده في أن يكون للأدب علاقة حيوية بالتاريخ والمجتمع وإحساسه بأن كُتّاب القرن التاسع عشر كانوا يتميزون بموقف مثير للإعجاب (أنظر مقاله عن فولتير، "آخر كاتب سعيد" في مقالات نقدية). كما وافق بارت أيضاً على الدعوى التي وجدت صدىً أكبر في فرنسا أكثر من أي مكان آخر، بأن عام 1848 يمثل نقطة التحول التاريخية (منذ فلوبير، يقول بارت، غدا الأدب تأملاً في اللغة ومواجهة معها): إن ما يرفضه هو وصف اللغة والأدب اللذين يجعلان من الأدب ذاتي الوعي والحداثي، شيئاً مثيراً للرثاء أو "سرطاناً من الكلمات". 2

إن بارت يبدأ، من ثم، بتحد جريء لفكرة سارتر أن اللغة المؤثرة سياسياً تتسم بالمباشرة والشفافية والحرْفية.

إن هيبير Hébert * [وهو أحد نشطاء الثورة الفرنسية] لم يبدأ أبداً عدداً من صحيفة Le Pére Duchéne التي كان يحررها، دون أن يضمنها بعض الألفاظ السوقية المبتذلة fucks and dams. ولم يكن لهذه الألفاظ معنى ولكنها كانت تنطوي على دلالة. كيف؟ لقد كانت تدل على موقف ثوري كامل. إنها تقدم مثالاً على صيغة للكتابة لم تعد وظيفتها هي التواصل أو التعبير فحسب، وإنما فرض شيء يتجاوز اللغة، شيء يكون في آنٍ معاً، تاريخاً والموقف الذي نتخذه فيه. [Le Degré zero، p. 9/1] إن كل كتابة تضم علامات، شأنها شان فواحش هيبير،

تشير إلى نموذج اجتماعي، علاقة بالمجتمع. وتشير القصيدة فقط من خلال تنظيمها على الورق "أنا أشعر؛ لا تقرأني كما تفعل مع لغة أخرى". إن للأدب طرائق متعددة للدلالة "أنا أدب"؛ وكتاب بارت تاريخ مختصر لعلامات الأدب هذه". لا يوجد نثر شفاف على الطريقة التي يريدها سارتر. وحتى أبسط لغة، لغة الروايات - عند همنجواي على سبيل المثال أو كامي- تدل عن طريق علاقة غير مباشرة بالأدب والعالم. إن اللغة العارية أو المجردة، ليست طبيعية أو محايدة أو شفافة، ولكنها التزام متعمد بلغة مؤسسة الأدب؛ إن رفضها الظاهر للأدبية سوف يصبح هو ذاته صيغة جديدة للكتابة الأدبية، كتابة écriture قابلة للإدراك، كما يسميها بارت. إن لغة أحد المؤلفين هي شيء يرثه، وأسلوبه شبكة شخصية، وربما غير واعية من العادات والاستحواذات اللفظية، ولكن صيغة كتابته، أو écriture ، هي شيء يختاره من بين الممكنات المتاحة تاريخياً. إنها طريقة لإدراك الأدب، "استخدام اجتماعي للشكل الأدبي"

إن بارت يجادل بأنه من القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر، استعمل الأدب الفرنسي كتابة كلاسيكية écriture classique وحيدة تتسم مبدئياً بثقة في الوظيفة التمثيلية للغة. وعندما تكتب مدام لافاييت بأن الكونت دي تاند de Tende عند علمه بأن زوجته كانت حاملاً من رجل آخر، "فكر في كل شيء كان يعتبر التفكير فيه طبيعياً في مثل هذه الظروف." فإنها تبدي نفس الإحساس بوظيفة الكتابة كما يفعل بلزاك بعد قرنين تقريباً عندما يكتب،

"كان البارون هيلو Hulot " واحداً من الرجال الذين كانت عيونهم تضيق عند رؤية امرأة جميلة". إن هذه الكتابة الكلاسيكية تقوم على افتراض عالم اعتيادي منظم ومفهوم يحيل إليه الأدب. إن الكتابة هنا تكون سياسية عبر الطريقة التي توحي بها بالكلية والمعقولية. وتوجد اختلافات كبيرة في الفكر والأسلوب داخل الكتابة الكلاسيكية. وبالعكس، يجادل بارت، أنه على الرغم من أن الاختلافات الفكرية بين المعاصَرْين (تقريباً) بلزاك وفلوبير، يمكن أن تكون ضئيلة، فإن هناك تمييزاً أساسياً بين كتابتيهما. لقد أصبحت الشخصية الأنانية للبورجوازية ظاهرة. وحيث كان الكتَّاب فيما قبل يدعون الكلية فقد كان على الكتابة الآن أن تنعكس على ذاتها ككتابة. أن تكتب هو أن تصطدم بوعي ذاتي مع الأدب.

كانت هذه، grosso modo، أوجُه التطور: أولاً، وعي حِرْفي بالصنعة الأدبية يُصَفَّى حتى بلوغ نقطة الحيرة المؤلمة (فلوبير)، ثم، على البطولي أن يعين هوية الأدب ونظرية الأدب في نفس المادة المكتوبة (مالارميه)، ثم، أمل تجنب الحشو الأدبي بطريقة أو بأخرى، وذلك بالتأجيل الذي لا ينقطع للأدب، بالإعلان أن الإنسان سوف يكتب، وبتحويل إعلانه إلى الأدب نفسه (بروست)؛ ثم اختبار الأدب وذلك بمضاعفة معاني الكلمات إلى ما لانهاية، عن عمد وبطريقة انتظامية، دون الوقوف عند معنى محدد، ودون القبول بأي معنًى لما يُدَلُّ عليه (السريالية)؛ وأخيراً، وعلى العكس من هذا، خلخلة هذه المعاني إلى حد محاولة إنجاز Dasein للغة الأدبية، إنجاز حياديةً (برغم عدم براءتها) للكتابة: أنا أفكر هنا في عمل روب جرييه [Essais، critique, pp.106-7/ 97-8].

وفي عام 1953 كان بارت يفكر ليس في ألان روب جرييه، بل في ألبيركامي الذي أطلق على محاولته تبني كتابة محايدة غير عاطفية "درجة الصفر في الكتابة". لقد رأى سارتر أن كتابة كامي البيضاء écriture blanche رفض للإلتزام، ولكنها كانت بالنسبة لبارت، شأنها شأن نماذج أخرى من الأدب ذاتية الوعي منذ فلوبير، كتابة ملتزمة تاريخياً على مستوى آخر: إنها نضال ضد "الأدب" وافتراضاته المسبقة حول المعنى والنظام order. إن الأدب الجاد، يجب أن يسائل نفسه، وأيضاً المواضعات التي ينظم بها الأدب العالم؛ هنا تكمن قوته. ولكن "لا توجد كتابة تبقى ثورية إلى الأبد"، حيث إن كل انتهاك لمواضعات اللغة والأدب، يمكن استعادته مرة ثانية كصيغة جديدة من صيغ الأدب.

إن كتاب بارت الأول "الدرجة صفر في الكتابة" عمل غريب من أعمال النقد. إنه يذكر بضعة أعمال أدبية ولا يضم تقريباً أية أمثلة. إن الاقتباسات الوحيدة مستمدة من رواية مجهولة كتبها المفكر الشيوعي روجيه جارودي. ثم يقوم بارت فيما بعد بنقد مؤرخي الأدب في مقال عن التاريخ الأدبي في كتاب "عن راسين"، لامتلاكم منهجاً تاريخياً وإهمالهم للطبيعة التاريخية لموضوع دراستهم. ويبدو أن لدينا هنا المشكلة المقابلة: إن بارت يؤكد على الطبيعة التاريخية لموضوعه - الكتابة، أو الوظيفة الأدبية- ولكنه يفتقر إلى منهج تاريخي. إن فكرة "الكتابة الكلاسيكية" نادراً ما تكون مكسوة باللَّحم، ويتوجب على القراء تصوُّرَ نماذجَ بأنفسهم. إن بارت لا يحلل أو يعرض، بل يرد على

سارتر (كتاب سارتر مذكور هنا في النص) 3 إنه يبدو بالأحرى وكأنه يجرِّب قصة سارتر عن الأدب: يعدلها لكي ينتج تصوراً جديداً عن التاريخ الأدبي وتقييم للكتابة ما بعد الفلوبرية.

إن هذه الغزوة المختصرة في التاريخ الأدبي تفعل ثلاثة أشياء. أولاً، إنها "تثبت الالتزام السياسي والتاريخي للغة الأدبية". إن الدلالة السياسية للكتابة ليست ببساطة مسألة محتوى سياسي أو التزاماً سياسياً صريحاً للمؤلف ولكن أيضاً ارتباط العمل بتنظيم أدبي ثقافي للعالم. ولم يبين بارت، لسوء الحظ، في تحليلات مفصلة الكيفية التي يمكن بها للمرء تحديد التضمينات السياسية للكتابة التجريبية، ولكنه يقترح أن استكشاف الأدب للغة ونقد الشفرات المتوارثة يطلق دافعاً يوتوبياً واستفهاميا قيِّما. إن ما يبينه على نحوٍ أكثر إقناعاً هو أنه طالما أن الأجهزة السياسية تعمل عبر اللامباشرة، فلن يكون من السهل تقييم الدلالة السياسية للكتابة.

ثانياً، أسَّس كتاب "درجة الصفر" حكياً تاريخياً عاماً يُيسِّر التفكير في الأدب. ويقوم بارت فيما بعد بتعقيد القصة التي بناها هنا حول أدبٍ غير ذاتي الوعي وتمثيلي يُستبدل بعد عام 1848 بأدب ذاتي الوعي، إشكالي وتجريبي. إنه في S/Z يفرق بين القرائي lisible / والكتابي scriptable: إن القرائي هو الذي نعرف كيف نقرؤه والذي يمتلك شفافية محددة، أما الكتابي، فإنه ذاتي الوعي ومقاوم للقراءة. إن هذا التمييز التاريخي الجديد أكثر ارتباطاً بشكل صريح بممارسات القراءة الخاصة بالحاضر أكثر مما يرتبط بأحداث تاريخية، ولكن بذوره

تكمن في التمييز بين الكتابات التي حاول بارت من خلالها أولاً أن يجعل الحاضر معقولاً.

وأخيراً، يلفت بارت انتباهنا وانتباهه، من خلال تركيزه على علامات الأدب - الطريقة التي توحي بها الكتابة بنموذج أدبي- إلى مستوى ثانٍ منتشر ولكنه قوي للمعنى، سوف يواصل دراسته في عدد لا يحصى من المظاهر. إن بارت يطلق على النظام الثاني "الأسطورة" وعبر عمله كميثولوجي، بدأ يلفت الأنظار إلى مواهبه.

3

الميثولوجي

ما بين عامي 1954 و 1956 كتب بارت عدداً من المقالات الشهرية الخاصة تحت عنوان "ميثولوجيا الشهر" لمجلة Les Lettre Nouvelles . إنه يقرر "لقد كنت أبغض مشاهدة الخلط الذي يتم بين الطبيعة والفن في كل زاوية من زوايا بيانات الحياة العصرية" وعند تصديه لمناقشة مظاهر الثقافة الجماهيرية، سعى لتحليل المسكوكات الاجتماعية التي كانت تُمَرَّرُ بوصفها طبيعية، كاشفاً عن أن "ما يُسَلَّم بوجوده كأمر طبيعي" ما هو إلا خدعة أيديولوجية. إن كتاب "ميثولوجيات Mythologies الذي يضم هذه المقالات في مجلد واحد، بالإضافة إلى مقال ختامي بعنوان "الأسطورة اليوم" هو أكثر كتب بارت متعة ومقروئية، ولكنه يطرح برغم ذلك، صعوبة هائلة: ما الذي يعنيه بارت بـ"الأسطورة" myth؟

في العديد من الحالات، تعني الأسطورة بالنسبة لبارت، الذي يتصدى للكشف عن التضمينات الأيديولوجية لما يبدو طبيعياً، ضلالةً

يتعين فضحها. وأحد النماذج الجدة لهذه الفكرة عرضٌ يقدمه بارت حول الفوتوغرافيا بعنوان "الأسرة الإنسانية الكبرى" La Grande Famille des hommes ، الهدف منه، كما يكتب، هو إظهار "كُلّية الأفعال الإنسانية للحياة اليومية في كل بلدان العالم". إنه يوحي بأن "الميلاد والموت والعمل والمعرفة واللعب تفرض دائماً نفس الأنماط السلوكية"، ومن ثم، تكون البشرية بكل تنوعها أسرةً واحدة كبيرة" (p. 173/100). إن هذه الأسطورة بتقديمها للاختلافات البشرية التي تمجدها بوصفها تنويعات لصورة ومظهر خارجي، تحجب الشروط الاجتماعية والاقتصادية المختلفة جذرياً والتي وفقاً لها، يولد البشر ويعملون ويموتون " كل شيء هنا... يهدف إلى قمع الأهمية الحاسمة للتاريخ" وذلك بضمِّه للاختلافات السطحية للمظاهر والمؤسسات والظروف الانسانية تحت مقولة "الطبيعة الإنسانية". ويجادل بارت، أن التفكير التقدمي "يجب أن يأخذ في الاعتبار دائماً قلب شروط هذا الدجل القديم، وأن يمارس عملية كشط دائمة للطبيعة، لـ"قوانينها" و "حدودها" بغية الكشف عن وجه التاريخ هناك وتأسيس الطبيعة ذاتها بوصفها تاريخية. (p. 175/ 101)

إن كل صورة فوتوغرافية في المعرض، تقدم تمثيلاً لمشهدٍ إنساني، وتكتسب الصور عبر اجتماعها في هذا المعرض معنىً ميثولوجياً لنظام ثانٍ سوف يقوم بارت بشرحه. إن موضوعات وممارسات أخرى، بما في ذلك أكثر هذه الموضوعات نفعية ، تؤدي وظيفتها بنفس الطريقة، ويمنحها الاستعمال الاجتماعي معنىً ينتمي لنظام ثانٍ. إن الخمر على

سبيل المثال، ليست مجرد مشروب واحد من بين مشروبات عدة تقدم في فرنسا، وإنما هي مشروب طوطمي، شأنها في ذلك شأن حليب البقر الهولندي، ومشروب الشاي الذي تقدمه الأسرة المالكة في بريطانيا لضيوفها في شكلٍ احتفالي؛ الخمر بالنسبة للفرنسيين "عمل جمعي قسري"، إنه شعيرةٌ للتكامل الاجتماعي. (pp. 75-6/58-9) إن الثقافات تسعى من خلال توليدها للمعنى الميثولوجي لجعل معاييرها الخاصة تبدو حقائق طبيعية.

إن فرنسا كلها متشبعة بهذه الأيديولوجيا غير المسماة: إن صحافتنا، أفلامنا، لب أدبنا، طقوسنا، عدالتنا، دبلوماسيتنا، محادثاتنا، ملاحظاتنا حول الطقس، محاكمة القتلة، حفلات الزفاف المثيرة، المطبخ الذي نحلم به، الملابس التي نرتديها، كل شيء يجري من حولنا في حياتنا اليومية، يرتكز على تمثيلٍ للعلاقات بين الإنسان والعالم، وهو التمثيل الذي تجتازه البورجوازية وتشجعنا على اجتيازه... إن المعايير البورجوازية يتم خبرها باعتبارها القوانين الواضحة بذاتها لنظام طبيعي. [pp. 127-8/140]

ولكن، إذا أصبح "كل شيء في الحياة اليومية" مجالاً للميثولوجي، فإن من غير المناسب وصف الأساطير بأنها مجرد ضلالات يتعين الكشف عن زيفها، مثل أسطورة "الأسرة الإنسانية الكبرى". وعلى الرغم من أن امتياز الخمر يمثل أسطورة، فإنه لا يمثل ضلالة بحال. إن بارت يضع إصبعه على مأزق الميثولوجي "إن الخمر موضوعياً، جيدة، وفي ذات الوقت، تكون جودتها أسطورة" (p. 246/158).

إن الميثولوجي معنىً بصورة الخمر - ليس بخصائصها وآثارها، ولكن بالمعاني المرتبطة بها في نظام ثانٍ عبر العرف الاجتماعي- إن بارت الذي يبدأ بالأسطورة كضلالة، يعود مرة أخرى للتأكيد عليها كشكل للتواصل. إنها "لغة"، نظام من المعاني في نظام ثانٍ، إنها أشبه ما تكون بـ "الكتابة" écriture التي ناقشناها في الكتاب السابق. إن ألفاظ هيبير الفاحشة ، على سبيل المثال، لها معنى ينتمي للنظام الأول كعلامات لسانية، ولكن الأمر الأكثر أهمية من ذلك هو معناها الميثولوجي: الفحش كعلامة للثورة- ويقدم كتاب "ميثولوجيات" مثالاً آخر: عندما يفتح أحد الطلاب كتاباً للنحو ويجد عبارة من خرافات إيسوب حول الأسد الذي يرغب في الاستئثار بالنصيب الأعظم quia ego nominor leo (لأن اسمي أسد) فإنه يرى أن المعنى اللساني لنظام أول أقل أهمية من المعنى في نظام ثان والذي تنقله عبارة "أنا مثالٌ نحوي يوضح "اتفاق المسند"(p. 20/116). إن بوسع المرء القول في الثقافة بأن كل شيء يوضح بالأمثلة: إن رغيفاً من الخبز الفرنسي يدل على كل ما هو فرنسي.

إن كتاب "الدرجة صفر" كما يؤكد بارت الآن، لم يكن مجرد تمرين في التاريخ الأدبي بقدر ما هو "ميثولوجيا اللغة الأدبية". إنني حددت الكتابة هناك بوصفها دال الأسطورة الأدبية، بمعنى أنها شكل ممتلئ فعلاً بالمعنى [اللساني] الذي يتلقى معنىً جديداً من مفهوم أدب الحقبة." (Mythologies, p.22/134) إن اللغة، بغض النظر عن محتواها، تدل على موقف من الشكل الأدبي، ومن ثم، من المعنى والنظام؛

إنها تعزز أسطورة للأدب، وعبر هذه الأسطورة، تحصل على دور في العالم. إن كتاب "ميثولوجيات" يساعدُ، عبر استكشاف التضمينيات الأيديولوجية لنطاق من الفعاليات الأقل كثافة، على اقتراح الموضع الذي يمكن أن يكون فيه للأساطير الأدبية، فحوى إجتماعية.

إن أهداف بارت من هذه المقالات متنوعة. أحياناً، يوجه انتباهه إلى منتجات تستثمرها حملات إعلانية استثماراً ميثولوجياً. إنه يكتب عن آخر موديلات سيارة ستروين، وعن صورة البلاستيك التي ظهرت في الخمسينيات من القرن الماضي، أو عن السيناريوهات الدرامية الغريبة التي تمجد مساحيق الصابون وسوائل التنظيف: السوائل المطهرة "تقتل.. الأوساخ والجراثيم، بينما تكون مساحيق الصابون وسائط مُتخلِّلة تزيل الأوساخ، وتحرر الشيء من عدوٍ ماكرٍ ومخادع" إن القول بأن مسحوق "أومو" ينظف في العمق، هو افتراضٌ بأن الكتان يمتلك عمقاً، الأمر الذي لم يخطر على بال أحدٍ من قبل. (p. 39/37). ويناقش بارت العالم الذي يحتفظ به في مكان مقدس في "الدليل الأزرق" Guide bleu، تَعَمُل الميديا مع المَلَكيَّة، الأطباق الطائرة، مخ إينشتين وغيرها من الموضوعات الأسطورية. إن بارت الذي يدون المعاني التي تؤخذ كمسلمات، يكشفها ساخراً، أو يتأمل تضميناتها، يختتم كلامه بسطر مقتضب يحرفنا بعيداً عن الأسطورة عندما يضع شأناً سياسياً أو اقتصادياً على المحك.

إن أكثر تحليلات بارت تأثيراً حول المعنى الثقافي لنظام ثان، يأتي في المقال الافتتاحي لـ"ميثولوجيات" تحت عنوان "عالم المصارعة"

إننا لكي نوضح المقولات لتي تضفي بها الثقافة المعنى على السلوك، يمكن لنا مقارنة نشاطين بدنيين متشابهين هما المصارعة والملاكمة، الأمر الذي يُظْهِر ضرورة وجود أعراف متنوعة تولِّدُ معانٍ أسطورية مختلفة. ويمكننا تخيل ثقافة تتقاسم فيها الرياضتين أسطورة واحدة وتُشاهد بنفس الطريقة، ولكن في ثقافتنا، يوجد إختلاف واضح في المزاج العام يتطلب تفسيراً. لماذا نعقد الرهان في الملاكمة ولا نفعل نفس الشيء في المصارعة: لماذا يبدو غريباً بالنسبة لملاكم أن يصرخ ويتلوى من الألم كما يفعل المصارعون؟ لماذا تُكسر القواعد بشكل دائم في المصارعة ولا يحدث نفس الشيء بالنسبة للملاكمة؟ إن هذه الاختلافات تفسرها مجموعة معقدة من الأعراف الثقافية التي تجعل من المصارعة مشهداً أكثر منها صراعاً.

إن الملاكمة، يقول بارت، رياضةٌ جانسينية تقوم على إظهار التفوق: إن الإهتمام يُوجه إلى النتيجة النهائية، ويمكن للمعاناة المرئية أن تُقرأ فقط بوصفها علامةً لهزيمة بَيِّنَة أما المصارعة فهي دراما يتعين على كل لحظة من لحظاتها أن تُعقَل دائماً بوصفها مشهداً؛ إن المصارعين أنفسهم يكونون بمثابة صور كاريكاتورية مادية تضطلع بأدوار أخلاقية، وتكون النتيجة ذات طرافةٍ فقط لهذا السبب - بسبب تدليلها الدرامي. وهكذا، بينما تكون القواعد في الملاكمة خارجية بالنسبة للمبارة؛ تُعَيِّنُ حدوداً لا يتوجب تعديها، تكون هذه القواعد داخل المصارعة إلى حد كبير لأن الأعراف توسع نطاق المعاني التي يمكن إنتاجها. إن القواعد توجد لكي تُخْرق، حتى يمكن تحديد سماتُ ابن الزانية" على نحو أكثر

عنفاً وينخرط المتفرجون في غضب انتقامي. إن القواعد تُنْتهَك على نحو مرئي: إن انتهاكاً للقواعد يتم إخفائه عن المتفرجين يكون أمراً تافهاً. ينبغي للمعاناة أن تُضخم؛ إن أفكاراً معينة، كما يبين بارت، حول أفكار المعقولية والعدالة، هي التي تفصل المصارعة عن الملاكمة وتجعل منها المشهد الطنان والمطمئن الذي تكونه.

وتوجد أسباب عديدة تفسر انجذاب بارت لرياضة المصارعة: إنها تسلية شعبية أكثر منها تسلية بورجوازية، وهي تفضل المشهد scene على الحكي، وتكمن متعتها البالغة في الإيحاءات المسرحية الدالة؛ وهي مصطنعة على نحو لا يثير الخجل، ليس فقط من زاوية علاماتها الدالة على الألم، والغضب والحزن وإنما أيضاً في نتيجتها: لن يصاب أحد بالصدمة إذا علم أن المباريات يمكن التأثير على نتائجها بوسائل غير مشروعة. ثم يمتدح بارت بعد ذلك في ميثولوجياه عن الشرق "إمبراطورية العلامات" L' Empire des signes ، الحياة اليومية في اليابان لبراعتها: آداب السلوك المدروسة، تفضيلها للسطح على العمق، رفضها، على الأقل في عيون الرجل الغربي، محاولة تأسيس ممارساتها في الطبيعة. "إذا كانت هناك ''صحّة'' للغة، فإن اعتباطية العلامة هي قاعدتها. إن ما يسبب المرض في الأسطورة هو الاختلاف إلى الطبيعة الزائفة. (Mythologies, p. 212/126).

إن للأسطورة ادعاءاتها الجاهزة بالغيبة. إن ممارسيها ينكرون دائماً أن يكون المعنى من نظام ثان متضمناً ، ويدّعون أنهم يرتدون ملابس معينة من أجل الراحة أو من أجل متانتها وليس من أجل معناها. إلا

أن المعاني الميثولوجية تستمر في أداء وظائفها على الرغم من كل هذه الانكارات. ويستشهد بارت في مثال مستمد من عالم السياسة بغلاف مجلة "باريس ماتش" Paris-Mach يصور جندياً صغيراً أسود البشرة يرتدي البزة العسكرية الفرنسية وهو يؤدي التحية، وعيناه مثبتتان على العلم الوطني. ويعد هذا أول مستوى من مستويات التدليل: إن الأشكال والألوان تؤول بوصفها جنديًا أسود يرتدي البزة العسكرية الفرنسية. ويكتب بارت "إنني أرى جيداً، بغض النظر عما يمكن أن تتسم به الصورة من سذاجة أو العكس. ما تدل عليه بالنسبة لي: إن فرنسا إمبراطورية عظيمة، وأبناؤها جميعاً يخدمون باخلاص تحت علمها دو اعتبار للون، وليس هناك رد أبلغ على المنتقصين من كولونياليتها المزعومة، من الحماسة التي يبديها هذا الجندي الأسود لخدمة مضطهديه المزعومين."(p. 201/116) إن وجود جندي أسود في الجيش الفرنسي، يمنح الصورة سمة طبيعية خاصة أو براءة معينة؛ ويمكن للمدافعين عنها الإدعاء بأنها مجرد صورة لجندي أسود ولا شيء أكثر، بالضبط مثلما يدعي مرتدو المعاطف الفرو بأنهم يرتدونها لمجرد الاحتفاظ بدفء أجسادهم. إن التعلق بهذا العذر الملح هو أحد الأشياء التي يعترض عليها بارت بشدة في الأسطورة.

إن عدم تقبله لهذا المنحي، يكشف عن حقيقة مربكة: أن الميثولوجي يتورط في ذات الخطأ الذي يتصدى لدحضه ومهاجمته، بما أنه يفصل الموقف الطبيعي دون أن ينطق بالمعنى الأسطوري. إن بارت عندما يدعو السيارة الحديثة "معادل الكاتدرائيات القوطية العظيمة": أعني الإبداع

الرفيع لعهدٍ من العهود، الإبداع الذي تَصَوَّرهُ بعاطفةٍ فنانين مجهولين، واستهلكه كصورةٍ إن لم يكن كاستعمالٍ شعبٌ كاملٍ، والتي ينظر إليه كموضوعٍ سحري خالص" (p. 150/88)، فإنه لا يعزز بذلك نقداً لحقبتنا فحَسب، وإنما يسهم أيضاً في الأسطورة. ويلاحظ بارت أن تحليل الأسطورة أو شجبها لم يكن بالأمر الكافي؛ بدلاً من أن نشجع استعمال صحي للعلامات، يجب علينا أن نحاول تدمير العلامة ذاتها. (Image، Music، Text, p. 167). وسواء كان هذا فعالاً أو لم يكن، فإن بوسعنا بكل تأكيد أن نستخلص من كل ما حدث منذ نشْر "ميثولوجيات" أن فضح عملية التعمية demystification لا يستبعد الأسطورة ولكن، وهو الأمر الذي ينطوي على مفارقة، يمنحها حرية أعظم. لقد كنا في وقت من الأوقات نستطيع أن نحرج الساسة عبر اتهامهم بالعمل على صناعة صورٍ لأنفسهم، ولكن بما أن فضح عملية التعمية أصبح أكثر تواتراً، فقدْ زال الحرج. والآن يناقش معاونو أحد المرشحين علانية كيف يحاولون تغيير صورة سيدهم. أو ، مرة أخرى، عندما تحاول بعض المقالات الخاصة تحديد موضوعات معينة كعلامات لأسلوب معين في الحياة، فإن ذلك لا يدمر فعاليتها الأسطورية. ولكنه يجعلها عموماً موضوعاً أقوى للرغبة. ويصف بارت كيف يؤدي هذا الميكانيزم الثقافي وظيفته في الأدب: إن حركة الأدب الضد ، لا تدمر الأدب ولكنها تصبح بدورها مدرسة جديدة للأدب. ويؤدي هذا الميكانيزم عمله في المجال غير الأدبي. إن كشف الأساليب التي يستثمر فيها الرئيس الأحداث لخلق صورةٍ، لا يؤدي إلى تدمير الصورة بقدر ما يؤدي إلى إمكانيات

جديدة لمعنىً من نظام ثان: إن عملاً أو قراراً رئاسياً يمكن من ثم النظر إليه ليس كعلامة تنتمي لعالم السياسة، ولا حتى كإضافة لصورته، وإنما كعلامة على اهتمامه بصورته. إن الأسطورة متقلبة وربما تتخذ بسرعة أدواراً وأشكالاً مختلفة.

إن "ميثولوجيات" بارت تقف على مشارف تقليدٍ لفضح عملية التعمية يأمل في أن يكون له نتائج سياسية. إنه يجادل عام 1953 بأن تحليل الأساطير "هو الطريقة الوحيدة أمام المفكر للقيام بعمل سياسي" 1 وعلى الرغم من أنه حَبَّذ فيما بعد إحلال سخرية أو تهكم رجل الميثولوجيا بنقدٍ شاملٍ للعلامة، فإن آماله في الحقيقة، في السبعينيات تحتفظ بفتنة الميثولوجي بالمعاني التي تنتمي لنظام ثان، وتصبح أساطير الحياة اليومية مصدراً للكتابة عوضاً عن كونها فرصة ملائمة لاحتلال مواقع سياسية. وكما أشار في أحد المقابلات الخاصة "في الحياة اليومية أشعر تجاه أشياء أراها وأسمعها بنوع من الفضول، أشعرُ، تقريباً، بعاطفة فكرية تنتمي لنظام روائي" (La Grain de la voix, p. 129).

إن ما هو روائي بالنسبة لبارت، هو الرواية مطروحاً منها القصة والشخصيات: مقاطع من ملاحظة ذكية، تفاصيل العالم بوصفها حاملاً لمعنىً من نظام ثان. إن عين الروائي في رؤية التفاصيل التي تفعم "ميثولوجيات" بالحيوية والبهجة، تظهر فيما بعد في أبنية "مقاطع من خطاب عاشق" التي تصور أسطورة العشق – خطاب العشق بوصفه ذخيرة للمقولبات الثقافية... ولتأملات حول الحياة اليومية في "بارت بقلم بارت" Barthes par Barthes . وهناك يلاحظ بارت، على

سبيل المثال، أن الطقس ذاته محمَّل بمعان أسطورية لنظام ثان. إنه يتحدث إلى امرأة في المخبز ويبدي الملاحظة التالية: "الضوء غاية في الجمال" – ولكنها لا تُحرْ جواباً، وهو يدرك أن لا شيء يفوق الطقس ثقافة: "إنني أدرك أن رؤية الضوء تتعلق بحساسيةٍ طبقية؛ أو، بدلاً من ذلك، حيث توجد أضواء "تصويرية" picturesque تستمتع بها المرأة في المخبز بكل تأكيد، فإن الملاحظ هو "المنظر" الغائم، المنظر الخالي من محيطات، الخالي من موضوع، الخالي من مجاز figuration ، منظر الشفافية" (p. 178/176). ربما أمكن القول، موضوعيا أن الطقس جميل، ولكن جمال الضوء يمثل أسطورة تشتبك مع أعراف مجموعة اقتصادية. هذا هو اكتشاف الميثولوجي: إن أكثر الملاحظات "طبيعيةً" حول العالم، تعتمد على شفرات ثقافية. وكما أوضح باسكال، إذا كانت العادة طبيعةً ثانية، كما هو واضح في الثقافات التي تمرر بوصفها طبيعية، إذن، ربما كانت الطبيعة مجرد عادةٍ ثانية.

4

الناقـد

على الرغم من أنشطته العديدة غير التقليدية، كرَّس بارت الكثير من الوقت للمهمة الاعتيادية للناقد والتي تتعلق بالتأويل وتقييم إنجازات الكُتَّاب. لقد كتب العديد من التصديرات والمقدمات للكتابات التجريبية الحديثة والأعمال الكلاسيكية الفرنسية، إلا أن أهم أعماله كناقد، تقع في فئتين اثنين: الكتب التي يقوم فيها بتحليل العمل الكامل لواحد من كتَّاب الماضي – ميشيليه، راسين، صاد– والمقالات التي يكرسها لتأييد أحد كُتَّاب الطليعة – برخت، روب جرييه، سولرز– ويشجع فيها بشكل فعال، تصوراً محدداً للمهمة المعاصرة للأدب.

لقد كان بارت دائماً رجل المفاجآت، ويظهر كتابه المبكر عن ميشيليه شيئاً من هذه الصيغة. إن "درجة الصفر" يمجد المشاريع الأدبية الحداثية ذاتية الوعي، ويتوقع المرء من ثمة أن ينتقل مؤلفه بعد ذلك إلى كُتَّاب مثل كامي أو بلانشو – وهم معاصرون يكتبون الأدب الضد الذي قام بوصفه، ولكنه خلافاً للمتوقع، يكتب عن جول ميشيليه، وهو

مؤرخ معروف غزير الإنتاج ينتمي لبدايات القرن التاسع عشر، كاتبٌ ينبض بالحياة، ووطني غيور، وأحد المعجبين بالثورة الفرنسية والعصور الوسطى التصويرية والغامضة التي سجل أحداثها في مجلدات عديدة من التاريخ الخيالي. إن كتابة ميشيليه تخلو من الكبح ذاتي الوعي الذي يعجب به بارت. لقد أبدى بارت إعجاباً كبيراً بميشيليه وبروست وصاد. إنه يصرح ، بأنه قرأ، أثناء وجوده بالمصحة للاستشفاء من مرض الدرن الرئوي، كل أعمال ميشيليه – وهو جهدٌ هرقلي– ودوَّن كل العبارات التي أثارت اهتمامه والتي كانت تكرر شيئاً لافتاً للانتباه "وكما يفعل المرء بمجموعة من أوراق اللعب، لم أستطع أن أمنع نفسي من التفكير في بيان بالثيمات.("Responses", p. 94)

لقد غدا هذا البيانُ كتابَ "ميشيليه بقلمه" Michelet par lui même (1954 –) ، وهو كتاب يهتم بما يدعوه بارت بـ "الأسلوب" في "الدرجة صفر" "الشبكة المنظَّمة من الهواجس" التي تتجلى في عالم ميشيليه الخيالي. إنه يستبعد أفكار ميشيليه لصالح ما يدعوه "التيماتيكية الوجودية" existential thematics ، الاستثمار الكثيف لكتابته في جواهر وكيفيات متنوعة: الدم ، الدفء ، الجفاف ، الخصوبة، الطراوة ، الميوعة (إن فقرة شهيرة حول الثورة الفرنسية تعارض جفاف وعقم روبير بالدفء المفعم بالحيوية والنشاط للغوغاء). إن بارت يكتب "استبعد التيماتيكية الوجودية "لميشيليه، ولن يبقى سوى برجوازي صغير" لا يستحق الاهتمام. (p. 88).

وحيث إن كتاب "الدرجة صفر في الكتابة" يشدد على الاستتباعات

الأيديولوجية للشكل الأدبي، فإن كتاب "ميشيليه" يتحول عن هذه المسائل لكي يصف عالماً من الكيفيات والجواهر المتعارضة. لقد أنتج بارت من ثمة عملاً يتصل بشكل وثيق بالتطورات الجارية في النقد الفرنسي، حيث برز نموذج لمناقشة أهمية الجواهر substances المادية للتفكير الشعري وغير الشعري، بدءاً بالتحليل النفسي لجاستون باشلار للعناصر الأربعة: الأرض ، الهواء ، النار، والماء. لقد إدعى بارت أنه لم يقرأ باشلار، وهو أمر ممكن؛ إلا أنه كان ينظر إلى كتابه بوصفه إسهاماً في الجسد المتنامي للنقد الفينومينولوجي الذي كان يتعامل مع الأعمال الأدبية ليس بوصفها منتجاً إنسانياً يتعين تحليله، وإنما بوصفها تجليات للوعي: الوعي أو الخبرة بالعالم التي يُدعى القراء للمشاركة فيها. كانت دراسة 1950 (Etudes sur le temps humain) (دراسات حول الزمن الإنساني) ودراسة 1952 (La Distance interieure) (المسافة الداخلية) لجورج بوليه قد ظهرتا، وكان جان ستاروبنسكي قد نشر تواً دراسته 1953 (Montesquieu par lui même) (مونتسكيو بقلمه) في السلسلة التي كان يكتب فيها بارت. وفي العام التالي نشر ألبير بيجون، وهو أحد نقاد ما يسمى بـ "مدرسة جنيف" للنقاد الفينومينولوجيين، مجلدين آخرين في هذه المجموعة (عن باسكال ببرنانوس). والأهم من ذلك، ربما، دراسة جان بيير ريكار - Litér ture et sensation (الأدب والإحساس) التي ظهرت في نفس الفترة لمناقشة آراء بارت في "ميشيليه" : "إن كل شيء يبدأ بالإحساس، إن اللحم، والموضوعات، والأمزجة ، تؤلف فضاء أولياً للذات" ، وهنا، في الشعور الفيزيقي، تُولد الأشكال الأدبية، والثيمات والصور.

لقد بدا كتاب "ميشيليه بقلمه" جزءاً من الموجة الجديدة للنقد الفينومينولوجي، ولكن على ضوء عمل بارت اللاحق، يوجد شيئان لافتان. أولاً، إن منهجه يمكنه من تحويل كتابة ميشيليه إلى سلسلة من الشظايا المشهدية، ويربط الاهتمام بالكتابة ليس بالاستمرارية، والتطوير، والبنية - كل الصفات التي لا يمكن إنكارها في عمل ميشيليه بوصفه مؤرخاً- وإنما بلذة الشظايا النصّية، واللذة التي يمكن الحصول عليها من العبارات العَرَضية وصورها. ثانياً، ترتبط هذه اللذة النصية، التي تدفع بارت للكتابة حول هذه النصوص وعنها، بالجسد. توجد إذن صلة بين الكتابة والخبرات الجسدية حول الفضاء والجوهر.

وسوف يمعن بارت النظر فيما بعد، بالذات، في العلاقة بين كتابته الخاصة والخبرات الجسدية، كما لو أن الإحساسات الجسدية يمكن أن تصلح أصلاً أو قاعدة 1. وعلى الرغم من أن النقد الفينومينولوجي يهتم صراحة بالخبرة أو ظهور الظواهر (العالم كما يظهر أمام الوعي)، فقد بدا وكأنه يدفع بممارسيه للتعامل مع الخبرة الجسدية التي افترضوها كشيء ذي أساس طبيعي . إن المنتجات الإنسانية الثقافية يتم تتبعها واقتفاء آثارها وردها إلى إحساس مبدئي قبل انعكاسي، يصلح لأن يكون أصلاً طبيعياً. إن عمل بارت الأكثر حسماً وخصوبة، يقاوم التعمية mystification التي تحول الثقافة إلى طبيعة؛ وسوف يتعين علينا ان نسأل، عندما نتأمل أعماله القادمة التي تؤسس الكتابة إستراتيجياً في الجسد، ألا يعد هذا تعميةً من نفس النوع؟ إن كتاب "ميشيليه بقلمه"، بغض النظر عن الالتزام الأدبي والسياسي الذي أبداه بارت عام 1945، يستكشف الأوضاع التي سوف تظهر فيما بعد.

ويشبه كتاب "عن راسين" Sur Racine كتاب "ميشيليه" في تركيزه على عالم خيالي، ولكنه لا يُعَدُّ كتابة فاتنة تتألف من عبارات وشظايا، كما هو الحال مع "ميشيليه"، كما أنه ليس أيضاً وصفاً فينومينولوجياً يركز على الجواهر والكيفيات". إن بارت الذي يبدي اهتماماً أقل بلغة راسين وخياله، من اهتمامه بالعالم التراجيدي الذي يسجن شخصياته، ينطلق مما يدعوه "أنثروبولوجيا الإنسان الراسيني" في "لغة نفستحليلية معتدلة". وعندما يسأل عن أي نوع من المخلوقات يسكن هذا العالم التراجيدي، فإنه يراكب المسرحيات ويعاملها بوصفها تحققاً لمتغيرات نظام التراجيديا الراسينية ويحاول تعيين العلاقات الأساسية التي تنتج مواقفها وشخصياتها. إنه يؤكد بصفة خاصة على تآلف من علاقات ثلاث: السلطة ، الصراع ، والعشق ، وهي العلاقات التي يمكن العثور على أصل لها في القبيلة البدائية التي تحدث عنها فرويد وآخرون: بعد ان تآمر الإخوة على قتل الأب الذي تسلط عليهم واستأثر بنساء القبيلة، ابتكر الأبناء نظاماً اجتماعياً (تابو غشيان المحارم) لتنظيم الصراع بينهم. "إن هذه القصة، حتى مع التسليم بأنها خيال، هي أصل المسرح الراسيني" (p. 20/8) ضمّ هذه المسرحيات معاً في تراجيديا واحدة "وسوف تكتشف صور وأفعال هذه القبيلة البدائية... إن المسرح الراسيني يجد تماسكه فقط على مستوى هذه الأسطورة القديمة" ، تحت السطح" توجد الطبقة السفلى القديمة" وتُحدَّد صفات الشخصيات من مكانها في الشكل العام للقوى.

وفي "مقالات نقدية" Essais critique ، يفترض بارت أن الكاتب

ينتج "إمكانات من المعنى والأشكال، والعالم هو الذي يقوم بملئها" (p. 9/xi)، وسوف يجعل هذا من النقد فن ملء الفراغات، وربما أمكن القول أن الناقد يجرّب عملية الملء مختبراً تأثير اللغات والسياقات المتوفرة على أحد المؤلفين أو على عمل من الأعمال. وهذه هي الطريقة التي يقدم بها بارت كتابه "عن راسين": "دعنا نختبر تأثير كل اللغات التي يقترحها عصرنا على راسين، استناداً إلى صمته هو نفسه (p. 12/x). إن راسين "صامت" لأنه خلق أشكالاً تفترض المعنى ولا تحدده. إن مسرحياته "موقعٌ شاغرٌ مفتوح دائماً لعملية التدليل"، فإذا كان راسين هو أعظم المؤلفين الفرنسيين "تعين إذن ألا نضع عبقريته في أي من مزاياه التي صنعت نجاحه، وإنما بالأحرى في الفن الذي لا يباري لملاءمته التي تتيح له البقاء للأبد داخل حقل أية لغة نقدية (p. 11/ix).

إن القول بأن الكلاسيكي الفرنسي العظيم "موقع شاغر" هو نوع من الوقاحة المحسوبة شأنه شان قرار اختبار لغة التحليل النفسي على هذا المؤلف الذي ينظر إليه تقليديًا بوصفه أوج الطهارة، واللياقة، والبراعة الواعية. والنتيجة، هي قراءة استفزازية هجينة حيث لا تأتلف بسهولة ثلاث مقاربات يهتم بارت باستكشافها: الوصف الفينومينولوجي لعالم خالي، التحليل البنيوي لأحد الأنظمة، واستخدام "لغة" عصرية لإنتاج تأويلات موضوعاتية جديدة لأعمال فردية. إن وصف عالم خيالي، على الطريقة التي يحدث بها، يفقد كثيراً من طابعه الفينومينولوجي عندما يصبح بيان "الطبقة السفلى القديمة" بنيويًا يبحثُ، ليس عن الكيفيات، وإنما عن الاختلافات والعلاقات؛ وتنحرف محاولة البنيوي

في التعامل مع المسرحيات بوصفها نواتج لنظام من القواعد الشكلية، عبر محاولة إنتاج قراءات موضوعاتية مدهشة لكل مسرحية بالاستعانة بلغة الأسطورة والتحليل النفسي. إن كتاب "عن راسين" كتاب مستفز يخرج منه كل قارئ بمجموعة من الأفكار حول راسين، وهو يُظهر لجمهور عريض أن أعمال النقد الأدبي (أو على الأقل منتوجات "النقد الجديد" la nouvelle critique ، وهو الإسم الذي أصبح يطلق على النقد المثير نظرياً، يمكن أن تمثل قراءات فاتنة، ولكنها لم تعد نموذجاً يمكن أن يقتدى به بارت أو غيره.

ويشدد بارت في "صاد/ فورييه/ لويولا"، حيث يتعامل مرة أخرى مع عمل الكاتب كنظام، على مظهرين من مظاهر "عن راسين"، بعد أن يجري عليهما عملية تحويل. إن الفكرة المستمدة من اللسانيات، وهي فكرة أن بمقدورنا أن ننتج "نحواً" لعمل المؤلف، واكتشاف عناصره الأساسية وقواعد تأليفه، كانت قد بدت تجلياً بلا أهمية تقريباً بالنسبة للقوى الدافعة المختزلة الكامنة خلف "عن راسين". إن الكُتَّاب الثلاثة في "صاد / فورييه / لويولا" يعاملون كـ logothetes أو كمبدعين للغات خاصة. إن حكايات "صاد" الشاملة حول المغامرات الجنسية، وإبداع فورييه لمجتمع يوتوبي، ووصفات لويولا لأنواع من الوجود الروحي، تُظهِرُ كلها نفس الميل للتميز، والتنظيم، والتصنيف، إنها تطور أنظمة تولِّدُ، مثلما تفعل اللغة، تدليلاً في المجال الذي تمفصله.

إن بارت يكتب "هناك نحو إيروتيكي في صاد"، (نحو للبورنو) - بإيروتيماته (وحداته الإيروتيكية الصغرى) erotemes ، وقواعد

تأليفه" (p. 169/165) ، لأن النزعة الإيروتيكية تسعى "لتأليف الأفعال المحددة للرذيلة وفق قواعد دقيقة حتى يمكن صنع" لغة" جديدة من سلاسل ومجموعات الأفعال هذه، "لغة" لا يمكن النطق بها وإنما إنجازها، لغة للجريمة، أو شفرة جديدة للعشق، متقنة ودقيقة مثل لغة العشق اللطيف" (p. 32/27) إن الوحدة الصغرى للشفرة الإيروتيكية، وهي "الوضع" posture تمثل "أصغر تأليف ممكن ، من حيث إنها تربط فقط احد الأفعال بنقطة تطبيقه الجسدي" وبالإضافة إلى الأوضاع الجنسية هناك مفاعلات متعددة مثل الروابط الأسرية، والمكانة الاجتماعية، والمتغيرات السيكولوجية. إن الأوضاع postures يمكن لها أن تتآلف لتكوّن "عمليات" أو تابلوه شبقي مركب، وعندما تتخذ العمليات تطوراً زمنياً، فإنها تصبح "إبيسودات". إن كل هذه الوحدات، يواصل بارت تخضع لقواعد التأليف والإنشاء. إن بإمكانها أن تتيح بسهولة، شكلنةً للغة الإيروتيكية المماثلة لـ "البنى الشجرية" التي يستعين بها اللسانيون... في النحو "الصادي"، توجد قاعدتان أساسيتان، هما، إذا صح القول، إجراءان منتظمان يحرك بهما الراوي وحدات "معجمة" (الأوضاع، الصور، الإبيسودات). القاعدة الأولى، هي قاعدة الاستنفاد exhaustivity: في إحدى "العمليات" يتوجب إنجاز أكبر عدد ممكن من الأوضاع في ذات الوقت... والقاعدة الثانية، هي قاعدة التبادل... كل الوظائف يمكن تبادلها، كل إنسان يمكن، ويجب أن يكون، فاعلاً وضحية، جلاداً ومجلوداً، ... إلخ. هذه قاعدة مركزية، أولاً، لأنها تجعل من الإيروتيكية الصادية حقيقةً، لغةً شكلية، تضم فقط، فئات

من الأفعال، وليس مجموعات من الأفراد، تُبسِّط النحو إلى حد كبير، وثانياً، لأنها تمنعنا من تقسيم المجتمع الصادي وفقاً لأدوار جنسية. [pp. 34-5/ 29-30]

وفضلاً عن اكتشاف دور نقدي أكمل للنموذج اللغوي، فإن كتاب "صاد/ فورييه، لويولا" يُحَوّل مظهراً ثانياً من مظاهر "عن راسين". هناك، كان يمكن لتطبيق بارت للغة جنسية أو نفستحليلية على راسين وشخصياته أن يبدو محاولةً لإصابة الجمهور الفرنسي الذي انطبع في نفسه إيمان باللياقة الراسينية، بالصدمة، ولكن بارت في "صاد/ فورييه، لويولا" يبدي اهتماماً خاصاً بالآثار التي تنجم عن تماس لغات متنافرة معاً، مثلما تتماس المصطلحات الفنية للسانيات بالمحتوى العنيف لرؤية صاد الجنسية، وليس هذا تهكماً على التذكارات الثقافية بقدر ما هو استكشاف لآثار تآلف اللغات.2

إن "صاد/ فورييه/ لويولا" شانه شأن "ميشيليه" و "عن راسين" يُظهر أن اختبار لغات على أحد المؤلفين ليس محاولةً لجعل أعماله "ذات صلة" بإظهار أن لديها شيئاً تقوله حول المشكلات المعاصرة. إن هذا سوف يكون مشروعاً موضوعاتياً يؤكد على سيكولوجيا راسين للعشق، أو أراء ميشيليه السياسية. وعلى العكس، تشدّد محاولة اختبار اللغات المعاصرة عموماً على غرابة الكتابات التي يتعامل معها - استحواذات ميشيليه، عالم راسين الذي يتسم بالخوف المرضي من الأماكن المغلقة، وهوس صاد، فورييه ولويولا التصنيفي. ويكتب بارت، إن أياً من هؤلاء "يمكن إحتماله : إن كل واحد منهم يصنع اللذة والسعادة، والتواصل

اعتماداً على نظام صلب، أو، ما هو أسوأ ، على نظام من التآلفات (p. 713). إن كتابة بارت حول هذه الأعمال لا تكتشف موضوعات وثيقة الصلة، وإنما تسعى بدلاً من ذلك لفصل النص عن رؤيته وهدفه -"الاشتراكية ، الإيمان، الشر"- وانتحال لغته لتشظية النص القديم للثقافة، والمعرفة، والأدب، وبعثرة صوره في صياغات غير قابلة للإدراك، كما يخفي المرء البضائع المسروقة".(p. 15/10)؛ برنامج غير اعتيادي للنقد بكل تأكيد؛ برنامج يرى الأهمية في اللامألوف وليس في المألوف، ويجد متعة في الشظايا. إن بارت غير مهتم بشكل لافت بوصف مظاهر الأعمال الفردية أو بنائها. إنه بتسلله إلى لغة الكُتَّاب في الماضي، يسعى إلى توضيح ممارسات الكتابة واستتباعاتها بالنسبة للمعنى والنظام، عوضاً عن تأويلها.

وهذا واضحٌ أيضاً في نشاط بارت الأساسي كناقد، وتمجيده لممارسات أدبية طليعية محددة. وأول قضاياه كتابةً écriture مسرحيةً، استخدامٌ اجتماعي للشكل الأدبي الذي اكتشفه في برخت في الخمسينيات (من القرن الماضي). لقد أسس في الجامعة فرقة لتمثيل المسرحيات الإغريقية، وساهم بعد الحرب في تأسيس مجلة Théatre populaire التي هاجمت المسرح التجاري الذي كان سائداً، ونادى بمسرح يعالج القضايا الإجتماعية والسياسية. وكان سارتر قد نجح في خلق مسرح سياسي لا يقترن بنظرة تبسيطية للغة والشكل. وفي عام 1954، عندما أحضر برخت فرقة Berliner Ensemble إلى باريس وجد بارت الرجل الذي كان يبحث عنه. لقد "اشتعل بالمعنى

الحرفي للكلمة" عند مشاهدته لعرض مسرحية "الأم شجاعة" وقراءته لإحدى الفقرات التي كتبها برخت لبرنامج المسرحية. لقد كتب عام 1971 "لا يزال برخت هو الكاتب الأكثر أهمية بالنسبة لي، الأكثر أهمية من حيث أنه لم يصبح جزءاً من التقاليد الأوروبية السائدة، كما لم يصبح جزءًا من الطليعة الأدبية المُسَلَّم بها. إن ما جعل منه كاتباً نموذجياً بالنسبة لي، لم تكن ماركسيته ولا جماليته (على الرغم من أهمية هذين العنصرين) ، وإنما اقتران العنصرين معاً: إن ما يجذبني تحديداً إليه هو تحليله وتفكيره الماركسي للمعنى. لقد كان برخت ماركسياً تفكَّر في تأثيرات العلامة: شيء نادر جداً" . (Réponses, p. 95).

لقد أمَدَّ برخت بارت بالممارسة الدرامية الجديدة التي كان يبحث عنها، كما زوده بمنظور مسرحي ساعده على تبيان الخطأ الذي وقع فيه المسرح الغربي التقليدي. إن كتابات بارت في الدراما على مر السنين، حتى في الوقت الذي لم يأت فيه على ذكر برخت، تعكس فكرة برخت عن التغريب Verfremdug. وافتراضه بأن المسرح يمكن أن يمارس التأثير ليس عبر التوحد العاطفي مع الشخصيات الرئيسية، ولكن من خلال مسافة نقدية تمكننا من الحكم عليهم وتفهم مواقفهم. ويجادل بارت أن المهم في مسرحية الأم شجاعة هو فضح أولئك الذين يؤمنون بحتمية الحرب، مثل الأم شجاعة، وبأن الحرب هي تحديداً ظاهرة إنسانية، وليست حتمية... ولأننا نرى الأم شجاعة عمياء، فإننا نرى مالا تراه. إننا نفهم من خلال هذا الوضوح الدرامي الذي يُعَدُّ أكثر

أنواع الإقناع مباشرة أن الأم شجاعة العمياء هي ضحية ما لا تراه، وهو أن الشر قابل للعلاج .(Essais critiques, pp. 48-9/ 33-4) .

مثال آخر: إن توحد الجمهور مع مارلون براندو في فيلم On the waterfront يضعف الأثر السياسي للفيلم، لأننا على الرغم من هزيمة اتحاد العمال الذي ينخر فيه الفساد، وتصوير رؤسائه على نحو تهكمي، ننضم في النهاية إلى براندو الذي يستسلم لأصحاب العمل وينصاع للنظام. إن بارت يكتب:

هنا، حيث يتعين علينا فضح التعمية demystification ، يقوم برخت بفحص نتائج توحدنا بالشخصية الرئيسية في الفيلم... إن الطبيعة التشاركية لهذا المشهد هي التي تجعله من وجهة نظر موضوعية، إبيسوداً للتعمية ... والآن، وفي مواجهة هذه الميكانزمات تحديداً، يقترح برخت منهجه في التغريب. لقد كان بإمكان برخت أن يطلب من براندو أن يُظهر سذاجته لكي يجعلنا نفهم أنه على الرغم من التعاطف الذي يمكن أن نبديه تجاه مصائبه، فإن الأمر الأكثر أهمية هو إدراك أسبابها وطرائق علاجها [Mythologies, pp. 68-9/ the Effel Tower, pp. 4-1]

إن بارت يستخلص ثلاثة دروس أساسية من برخت. أولاً، أن برخت يرى المسرح (ومن ثم الأدب) على أساس معرفي وليس عاطفي، ومن ثم يؤكد على ميكانزمات التدليل signification .

إنه يقوم بتحدي فكرة مشهد مُوَحَّد مُظهراً لبارت أن "شفرات التعبير يمكن فصلها عن بعضها البعض وتحريرها من النزعة العضوية

اللزجة التي يتمسك بها المسرح الغربي" (Image، Music، Text ,
p.175) . "إن مسئولية الفن الدرامي ليست التعبير عن الواقع بقدر ما هي الدلالة عليه" (Essais critiques, p. 87/74) ولا ينبغي على الديكورات ، والملابس، والإشارات، والإخراج أن تكون تعبيراً طبيعياً. إن من الأفضل أن ندل على أحد الجيوش من خلال مجموعة من الرايات على أن نعبر عنه بمجموعة من بضعة آلاف من الأفراد.

ثانياً، يتعين على المسرح أن يستثمر اعتباطية العلامة، ان يلفت الإنتباه إلى براعتها الخاصة بدلاً من محاولة اخفائها. هذه هي نسخة بارت لفكرة التغريب عند برخت. إن على الممثلين والممثلات الذين يؤدون أعمال راسين أن ينطقوا سطورهم بوصفها شعراً بدلاً من محاولة جعل هذه اللغة الشكلية والمنظمة تنظيماً عالياً تبدو التعبير الطبيعي عن الحالات النفسية. إن بارت يستشهد في استحسان، بفكرة برخت التي ترى أن على الممثل أن ينطق بدوره ليس كما لو أنه يحياه ويرتجله ولكن "كاقتباس". إنه يبدي إعجابه بنطاق من الممارسات المسرحية المصطنعة على نحو لا يثير الخجل، بدءاً بالمشاهدات التي تتضمنها مصارعة المحترفين الموصوفة في كتاب "ميثولوجيات" وحتى مسرح الكابوكي* ومسرح البنراكو Bunraku للعرائس* في اليابان اللذين يجدهما في "إمبراطورية العلامات" L' Empire des signes. إن هناك، كما يقترح طاقة سياسية كامنة تفضح التعمية في أي فن مسرحي يتخلى عن مسرح الشخصية والحالات السيكلوجية الداخلية من أجل مسرح للمواقف والسطوح، وينبغي على الممثلين وكُتّاب

للمسرح والمنتجين أن ينتبهوا إلى شعار بارت المفضل: - Larvatus pr deo "أقوم بعملي وأنا أشير إلى قناعي".

ثالثاً، "إن برخت أثبتالمعنى ولم يُثبِّته" (Essais critique, 260/263). لقد كان الهدف من تقنيته في التغريب إنتاج "مسرح للوعي، وليس للفعل"، أو على نحو أكثر دقة، مسرح "لوعي اللاوعي" يسود خشبة المسرح - أي أن مسرح برخت "يساعد المتفرج على الوعي بالمشكلات ولا يقدم حلولاً لها تعتمد على البروباجاندا. وحتى لو لم كن هذا صحيحاً بالنسبة لمسرح برخت، فإن البرنامج الذي يؤيده بارت بالنسبة للأدب، هو البرنامج الذي لا يحاول أن يخبرنا عما تعنيه الأشياء، وإنما يوجه إهتمامنا للطريقة التي يتم بها إنتاج المعنى عندما يكتب عن المسرح في لغة تدعهما بعض التضادات الأساسية: السطح مقابل العمق، الخارج مقابل الداخل، الخفة مقابل الثقل، المسافة النقدية مقابل التوحد الوجداني، القناع مقابل الشخصية، العلامة مقابل الواقع، الانقطاع مقابل الاستمرارية، الفراغ أو الالتباس مقابل امتلاء المعنى، الاصطناعية مقابل الطبيعية. هل يمكن أن تكون للفاعلية السياسية لمسة خفيفة؟ هذه هي الإمكانية التي يبدو أن بارت يقدمها.

وفي ذات الوقت الذي ألهب فيه برخت حماس بارت، أصبح الأخير مؤيداً متحمساً للروائي آلان روب جرييه، الذي كرس له بارت أربع مقالات في "مقالات نقدية" Essais critiques. ويؤكد بارت "إن ما فتنني طيلة حياتي هو الطريقة التي يجعل بها البشر عالمهم قابلاً للفهم." إن روايات آلان روب جرييه تستكشف هذه العملية عبر

محاولة استبعاد بطولية ومستحيلة للمعنى، وبذا تلفت الانتباه للطرق التي اعتدنا عليها لجعل الأشياء قابلة للفهم. وكان بارت قد جادل في "الدرجة صفر" بأن تبني كتابةً écriture – "طريقة لتصور الأدب"، "استعمال اجتماعي للشكل الأدبي" – له استتباعات سياسية، وأن هذا التجريب الشكلي يمكن أن يكون نموذجاً للالتزام commitment كما في محاولات كتابة أدب ضد وتحقيق الدرجة صفر للكتابة. إن ثورة كامي على الأدب لم تذهب بعيدا، لأنه جعل من خلو العالم من المعنى ثيمة theme ؛ كان لايزال للأشياء معنىً: إنها تدل على "العبث" كما أطلق عليها القراء والنقاد سريعاً. لقد بدا أن آلان روب جرييه بالنسبة لبارت يتجرأ على عمل شيء أكثر راديكالية بمحاولته إفراغ المعنى أو تعليقه وذلك بإحباط توقعاتنا حول المفهومية وإغلاق حركاتنا التأويلية المنتظمة. لقد بدت أوصافه المجانية المُفضَّلة وشخصياته الفارغة وحبكاته غير المؤكدة غير محتملة للوهلة الأولى، أي غير قابلة للفهم وفق افتراضات تقليدية عن الروايات والعالم؛ ولكن بارت رأى في "رفضه للقصة، والحكاية anecdote والدافعية السيكولوجية ودلالة الأشياء" مساءلة قوية لعملية تنظيمنا للخبرة حيث... إن الأشياء تكون مدفونة تحت المعاني المنسقة التي لقَّح بها البشر، عبر الحساسيات، وعبر الشعر، وعبر الاستعمالات المختلفة، إسم كل موضوع، فإن عمل الروائي هو، بمعنى من المعاني، تطهيري: إنه يُطهر الأشياء من المعنى غير الملائم الذي خَلَّفه عليها البشر. كيف؟، عبر الوصف. ومن ثم، يكون روب جرييه قد أنتج أوصافاً لأشياء وموضوعات هندسية بما يكفي

لإحباط أي محاولة لاستقراء معنىً شعري، ومُفصَّلةً بما يكفي لكي تكسر فتنة الحكي. [Essais critiques p. 199/198]

إنَّ هذا البيان يُشدِّد على شيئين. أولاً، أن بارت يرى كتابات روب جرييه بأوصافها التي تعوِّق استقراء المعنى، نصوصاً تكون كلها سطوحاً. لقد كان العمق والداخل تقليدياً هما مجال الرواية الذي ينقب عميقاً في الشخصيات والمجتمعات للوصول إلى الجواهر، وأن يكون اختيار التفاصيل وفقاً لذلك. إن قراء روب جرييه الذين يحاولون تخيل سيكلوجية ودافعية للشخصيات وتأويل التفاصيل لا يحققون أي فهم عميق؛ إنهم في أفضل الأحوال ينظرون إلى هذه النصوص بوصفها نصوصاً مبتذلة أو نافلة.

ثانياً، يمتدح بارت روب جرييه لتبنيه كتابة "تكسر فتنة الحكي". إن الروايات عادة تضم قصصاً: أن تقرأ رواية هو أن تتتبع تطوراً من نوع ما. وما يثير الدهشة هو أن بارت لا يبدي اهتماماً بالقصة. إنه يحب ديدرو وبرخت، لأن كل منهما يفضل المشهد scene على القصة، التابلوه الدرامي على التطور الحكائي. إن بارت يفضل الشظايا ويبتكر طرقاً لتشظية الأعمال التي تضم استمرارية حكائية. إنه يعثر في روايات روب جرييه على نصوص تقاوم التنظيم الحكائي. إن من الصعب في الغالب أن تضم أجزاء قصة إلى بعضها، أن تقرر على سبيل المثال ما "يحدث حقيقةً"، ماهية الذاكرة، الهلوسة أو تطفلات الراوي. إن القارئ الذي يناضل لتركيب قصة يكون على دراية بضرورات التنظيم الحكائي، ولكن إذا تمكن شخصٌ من تركيب حكي بالفعل،

فإنه ينكر تحدي الحكي ويخطئ الهدف.

إن إستراتيجيتا استبعاد العمق وخلخلة الحكي هما تحديداً ما يثير اهتمام بارت؛ إن مقالتي بارت المبكرتين "الأدب الموضوعي" و"الأدب الحَرْفي" فعلتا الكثير لكي تعززا فكرة "الشيئية" choisiste. إن روب جرييه كرس نفسه لوصف أشياء موضوعية وغير مؤنسنة، أشياء توجد هناك فحسب. ولكن يصبح من الواضح أن بإمكان القراء، كلما أصبحت روايات روب جرييه أكثر مألوفية ، أن يستعيدوها كأدب ويفهموها عبر تخيل راوٍ. إن أكثر الأوصاف ميكانيكية، وأكثر التكررات أو الثغرات إرباكاً، يكون لها معنى إذا تم التعامل معها كأفكارٍ لراوٍ مضطرب. إن رواية "الغيرة" Jalousie يمكن قراءتها بوصفها إدراكات تخص راوٍ بارانوي واستحواذي. كما يمكن قراءة رواية "في المتاهة" Dans le labyrinthe بوصفها خطاباً لراوٍ يعاني من فقدان الذاكرة. وبدلاً من "أدب موضوعي" ، يكون لدينا إذن أدب للذاتية، يأخذ مكانه تماماً داخل عقل راوٍ مشوش.

وعندما طُلب من بارت أن يكتب مقدمةً لكتاب حول روب جرييه، وهو الأمر الذي يتنافى تماماً مع ما نهى عن الإقدام عليه – إعادة بناء الحبكات، تحديد وضع الرواة، تحديد الأنساق الرمزية، وتقديم تفسيرات موضوعاتية – اتخذ بارت موقفاً جديداً – لقد جادل بارت في "Le point sur Robbe- Grillet؟" أن لروب جرييه صورتان: آلان جرييه الموضوعاني objectivist؛ وآلان روب جرييه الإنسانوي أو الذاتي. ويمكن قراءته وفقاً لأحد المنطقين "وأخيراً، إن هذا الإلتباس هو

ما يهم، هو ما يشغلنا، هو الذي يحمل المعنى التاريخي لعملٍ من الأعمال التي يبدو رفضها للتاريخ قاطعاً. ما هو هذا المعنى؟ عكس المعنى تماماً، سؤال. ما الذي تدل عليه الأشياء؟ ما الذي يدل عليه العالم؟ (Essais critiques, pp. 203/202). لقد بات عمل روب جرييه محنة المعنى الذي يَخْبُره مجتمعٌ معين، كما يجلوه الارتباط المتغير للمجتمع به.

إن مهمة الأدب، كما يكتب بارت في مقدمته لـ Essais critiques، ليست كما يُعتقد في الغالب، التعبير عما لايمكن التعبير عنه - سوف يكون هذا "أدباً للروح" كما يطلق عليه ازدراءاً. إن على الأدب أن يحاول بدلاً من ذلك "ألا يعبر عن الذي يمكن التعبير عنه" أن يُشكل المعاني التي نخعلها على الأشياء أو نفترضها على نحو آلي. إن روب جرييه يُعَدّ من ثم نموذجياً بالنسبة لبارت. ثم تطرح المقالات التي جُمعت في Sollers écrivain بعد ذلك إسم فيليب سولرز، وهو مُبدع آخر من مبدعي نثر الطليعة اضطلع بمحاولة عدم كتابة unwrite العالم كما هو مكتوب أو مدوَّن في الخطاب السابق. إن الكاتب يناضل لتحرير لغة ثانية من وحل اللغات الأولية التي يزوده بها العالم. إن هذه اللغة التي يمكن أن تكون منظمة، ورائعة - يتخيلها بارت خفيفة ونظيفة، وغير مثقلة او ممتلئة بالمعنى.

إن أخلاقية اللغة هذه، وهي الأخلاقية المركزية بالنسبة لإعلاء بارت من شأن الطليعة، يمكن أن تساعد على تعليل وجه ملغز من وجوه نقده. فعلى الرغم من أذواقه الأدبية العريضة - كان يحب المؤلفين المحدثين، وكذلك المؤلفين التقليديين، المقلين وأولئك الذين يتميزون بوفرة

الإنتاج – فإنه لم يبد أي اهتمام بالشعر. وباستثناء راسين، لم يكتب أبداً عن شعراء. وليست هناك نظرية شاملة تعلل إهماله للشعر، ولكن يمكن لبعض التعليقات العديدة العابرة، والفصل الذي كتبه في "الدرجة صفر" بعنوان "هل توجد كتابة شعرية؟" أن تلقي بعض الضوء على هذا الصمت الغريب.

إن بعض الملاحظات توحي بأن بارت يربط الشعر بالرموز، بوفرة المعنى، بمحاولات خلق علامات محفزة عوضاً عن علامات اعتباطية، ومن ثم يراه مظهر الأدبية الذي يحاول أبطالٌ مثل برخت وروب جرييه وسولرز مقاومته. ومع ذلك، فإنه ينحو منحىً مختلفاً في "الدرجة صفر" عندما يجادل بأنه لا وجود لكتابة شعرية écriture poetique لأن الشعر الكلاسيكي من جهة لا يرتكز على استعمال مميز للغة (إنه جزء من الكتابة الكلاسيكية الشاملة). ومن وجهة أخرى، يكون الشعر الحديث "لغةً تُحَطَّم فيها ديناميةٌ عنيفة صوب الأوتوماتية أيَّ مجال أخلاقي". إن المرء ليتوقع منه أن يهتم اهتماماً واضحاً بـ "خطاب مليء بالفجوات والومضات، مفعم بالغيابات والعلاقات النهمة، دون مقاصد ثابتة ومستقرة." ولكنه يواصل الكتابة عن محاولة الشعر الحديث تدمير اللغة واختزال الخطاب إلى "كلمات بمثابة أشياء ساكنة" (pp. 48.51 /39-38)، ويفترض في "ميثولوجيات" ان الشعر يحاول أن يحقق حالة قبل سيميولوجية يقدم فيها الشيء ذاته.

ولأن بارت لا يبدي أي ميل للاعتقاد بأن الشعر يقدم واقعاً غير موسَّط، وحيث يبدو برنامجه المشكوك فيه مشابهاً لطموحات الشيئية

chosiste عند روب جرييه، فإننا نجد أنفسنا مدفوعين للاعتقاد بأن قوى أخرى في الممارسة النقدية لبارت تعمل على إنتاج هذا الإهمال للشعر. وعلى الرغم من أن "الدرجة صفر" يُنَحّي الشعر جانباً بإنكاره وجود كتابة شعرية écriture poétique ، فإننا نؤكد وجود لغة شعرية بالفعل يكون ثراء دلالاتها الإيحائية، وكثافة وعمق معانيها قوياً بدرجة تحبطُ أكثر أشكال الشعر المضاد للشعر حسماً. إننا عندما نقرأ عبارة مثل "أمس، ذهبت إلى المدينة واشتريت مصباحاً" بوصفها شعراً، فإنها تعتمد على شفرات رمزية (الإضاءة ، التجارة) وافتراضات مسبقة عن المعنى لخلق امكانات غنية للتدليل. (إذا تألفت الجملة فقط من هذه الجملة الصغيرة، فإن بإمكاننا العثور على المعنى في غياب أي تعبير آخر.). إن بارت يكتب في "إمبراطورية العلامات" أن فن الهيكو * haiku شكلٌ مغوٍ لأنك تسجل انطباعاً واحداً "وسوف تُمَفصلُ عبارتُك، مهما يكن نوع هذه العبارة، درساً، تُحَرِّرُ رمزاً، وسوف تكون أنت عميقاً، وبلا أي جهد، سوف تكون كتابتك ممتلئة"(p. 92/70) إن الكتابة الشعرية الغريبة تخلق افتراضاً مسبقاً لوفرة رمزية، وتدفعنا من ثمة لقراءة الهيكو. إن من الصعب بالنسبة لشخص غربي، الهروب من امتلاء التدليل في الشعر، في الوقت الذي يكون فيه ضغط المعنى الرمزي في الأشكال النثرية الطويلة، أقل شدَّة. وبإقصاء الشعر من نقده، يحاول بارت تحرير أدبه من ثراء المعنى المرتبط به.

ويجعل بارت من الشعر كبش فداء بطريقة مختلفة. إنه يلاحظ في نهاية "ميثولوجيات" "إنني أفهم أن الشعر، على نحو عمومي جداً،

هو البحث عن المعنى غير القابل للتغريب للأشياء" (p. 247/151)
إنه يسمح للشعر أسطورياً أن يمثل بالنسبة إليه البحث عن طبيعة أو حقيقة قبل سيميولوجية حتى يتسنى إخراج هذا المشروع من مجال الأدب باستبعاد الشعر. لقد ميز سارتر في "ما الأدب؟" بين الشعر (اللعب مع اللغة) والنثر (استعمال اللغة لمناقشة العالم) لكي يستبعد اللعب اللساني من التفكير عبر إهمال الشعر. وتختلف مفردات تمييز بارت اختلافاً تاماً – إن النثر بالنسبة إليه هو الذي يجرِّب مع اللغة، بينما يحاول الشعر أن يتعالى أو يدمر– ولكنه يندمج بنيوياً في نفس العملية: إنه يتمكن، عبر مطابقته بين مظهر عمومي هام من مظاهر الأدب والشعري، من تجاهل هذه الخاصية أو المشروع برفضه مناقشة الشعر. ويبقى عامل واحد. إن بارت في درسه الإفتتاحي بالكوليج دي فرانس، يعلن "أن ما أعنيه بالأدب، ليس جسداً أو متتالية من الأعمال، كما أنه ليس حقلاً للتجارة أو مجالاً للتعليم، وإنما هو النقش المعقد لآثار إحدى الممارسات: ممارسة الكتابة" (Lecon p. 16/462). إن بارت الذي كان مهتماً بممارسات الكتابة عوضاً عن الأشكال المنجزة، يميل لإهمال السونتات مثلا، لصالح الكتابات النثرية المطولة التي يستطيع تقطيعها حسب مزاجه، مبدعاً شظايا فعالة يمكن أن يستفيد بها في خطابه النقدي. إنه لا يوضح أشكالاً محكمة البناء، بقدر ما يجد نشاطاً سيميولوجياً، وهو ما يفسر لماذا تتخذ الكثير من كتاباته حول الأدب أشكالاً غير تقليدية.



5

رجل المناظرات

نشر بارت عام 1963 مجموعة من المقالات عن النقد المعاصر في الملحق الأدبي لجريدة التايمز، ومجلة Modern Language Notes (ملاحظات معاصرة في اللغة) يخبر قراءه بأن هناك نوعين من النقد في فرنسا، نقد أكاديمي جاف ووضعي la critique universitaire (النقد الجامعي) ، ونقد تأويلي متعدد الألوان ومفعم بالنشاط (عُمِّد بعد ذلك بوصفه "النقد الجديد" "la nouvelle critique")، كان رواده يسعون ليس لتأسيس وقائع حول العمل وإنما استكشاف معناه من موقف نظري وفلسفي. ولقد أزعجت هذه المقالات السجالية، عندما أعيد طبعها في "مقالات نقدية" Essais critique العام الذي يليه الأكاديمية الفرنسية. ولقد تجاهل ريمون بيكار الأستاذ بالأكاديمية الفرنسية في مراجعته التي نشرتها جريدة اللوموند ما نشره بارت لكي يركز على "التشويه العقيم وغير المسئول"، الذي يمكن أن يعطي للقارئ الأجنبي غير المطلع فكرة خاطئة عن الجامعة الفرنسية.

ولكن الفكرة لم تكن في مجملها فكرة خاطئة. لقد كان على المرء لكي يترقى كمدرس في النظام الجامعي الفرنسي، أن يتقدم تقدماً ملموساً في دكتوراه الدولة Doctorat d' Etat ، أطروحة ضخمة يندر أن تكتمل في أقل من عشر سنوات، والتي يكون الهدف منها تقديم معرفة صارمة موثقة. ولم يكن هذا ليشجع تجديداً منهجياً أو تأملاً نظرياً أو تأويلاً أرثوذكسياً تقليدياً مألوفاً. وكان النقاد الذين لعبوا أدوارا مهمة في بث الحيوية ودفع الدراسات الأدبية في فرنسا، وحتى عهد قريب، يعمل معظمهم خارج النظام الجامعي، ويتعيشون من كتاباتهم (جان بول سارتر ، موريس بلانشو) أو بالعمل في الخارج (جورج بوليه ، رينيه جيرار ، لوي مارتان، جان بيير ريشار)، أو العمل في مؤسسات خاصة تعتمد معايير مختلفة في التعيين (بارت ، جيرار جينيت، تزفتان تودوروف، لوسيان جولدمان). وبعد عام 1968، تغير الوضع قليلاً في الجامعات، وفي أوائل الستينيات، لم يعد تمييز بارت يخلو تماماً من الدقة.

لقد كان لبارت اعتراضان ضد النقد الأكاديمي. وفي الوقت الذي انحصرت فيه ولاءات النقاد التأويليين الفلسفية والأيديولوجية – الوجودية ، الماركسية ، الفينومينولوجية ، السيكلوجية، السيميوطيقية– ادعى النقد الأكاديمي الموضوعية ، وخلوه من أية أيديولوجيا. لقد ادعى من غير جدل نظري، معرفةً بالطبيعة الجوهرية للأدب، وقَبِلَ أو رفض، من وجهة نظر اصطفائية، باسم الحس المشترك، كل شيء قدمه النقد الملتزم أيديولوجياً. سوف يرفض هذا النقد التأويلات الفرويدية أو

الماركسية بناء على ما تتسم به من مبالغة وتكلف (لأنها، كما يقول بارت، تستعين بوسائل الحصر) دون أن يُسلِّم بأن هذا الرفض ينطوي ضمناً على سيكولوجيا بديلة أو نظرية حول المجتمع يتعين صياغتها. إن الاصطفائية المعتدلة المنحى للنقد التقليدي، هي في حقيقة الأمر أكثر الأيديولوجيات جسارةً من حيث كونها تدعي معرفةً، تحت أي ظرف من الظروف، بما يجعل منهجاً مغايراً صحيحاً أو خاطئاً. إن إخفاء الأيديولوجيا تحت الحس المشترك هو ما يعترض عليه بارت بكل قوة.

ثانياً، (وسوف يكون القراء الإنجليز والأمريكيين أقل اعتياداً على هذه الحجة) يدعي بارت أن ما يرفضه النقد الأكاديمي، هو النقد المحايث. إنه يريد تفسير العمل على ضوء وقائع تقع خارجه، حول عالم المؤلف أو مصادره. وحيث أن هذا النقد يرى العمل الأدبي إعادةً إنتاج لشيء خارج عنه، فإنه سوف يقبل، تحت شروط بعينها، القراءات النفستحليلية بوصفها آراء صالحة ولكنها جزئية، إذا فسرت العمل وفقاً لماضي المؤلف أو أقرت بالقراءات الماركسية، إذا فسرته وفق وقائع تاريخية. أما ما لايقبله، كما يقول بارت، هو كون "التأويل والأيديولوجيا يمكن لهما العمل تماماً من داخل العمل". إن بارت يجادل بأن استخدام اللغات النظرية لتفسير بنية أحد الأعمال، يختلف تماماً عن المقاربات التي تبحث عن التفسيرات السببية خارج العمل. إن قراءة محايثة تستخدم المفاهيم النفستحليلية لتوضيح ديناميات العمل، لا تحمل سوى علاقة واهية بالمحاولة النفستحليلية لتفسير العمل بوصفه ناتجاً لنفسية المؤلف. إن النقد الأكاديمي في فرنسا، كما يشير بارت،

معادٍ للتحليل المحايث لأنه يربط المعرفة بالتفسير السببي، ولأن من الأيسر تقييم معرفة الطلاب من أن نُقَيِّم تأويلاتهم. إن نظريةً للأدب تستند إلى أهمية معرفة حياة المؤلف وعصره، تكون أكثر ملاءمة للامتحانات والتقويم.

وقد يكون بيكار قد انزعج أيضاً من مقالٍ لم يقم بذكره، هو "تاريخ أم أدب" Histoire ou Litterature في كتابه "عن راسين" - Sur Racine الذي يناقش بذكاء اخفاقات عدد من الكتب النقدية التي كتبت عن راسين، بما في ذلك أطروحة بيكار نفسه للدكتوراه La Carrière de Jean Racine، وهو واحد من أعمال عديدة "مثيرة للإعجاب تخدم قضية ملتبسة". (p. 167/172) إن الأساتذة المشتغلين بالتاريخ الأدبي، كما يجادل بارت، قد سمحوا لافتتانهم بالمؤلف وأفعاله، أن يحجب عنهم الأسئلة التي تستلزم إجابات تاريخية: أسئلة عن تاريخ الوظيفة الأدبية أو المؤسسة الأدبية في عهد راسين. إن "التاريخ" بالنسبة لبيكار "لا يزال، دون مفر، هو المادة الخام لرسم صورة شخصية" "إذا رغب المرء في كتابة تاريخ أدبي، توجب عليه أن يتخلى عن راسين الفرد، والانتقال عن عمد لمستوى التقنيات، القواعد والطقوس، والذهنيات الجمعية"، ومناقشة الأنساق العامة للسيرة الأدبية للعصر.(pp. 154، 167/ 159،172). إن النقاد عندما يركزون بالفعل على راسين كمصدر لتراجيدياته، وهو ما يُعَدُّ تأويلاً وليس تاريخاً، يكون ميلهم دائماً "لوسائل الحصر" كما لو أن "حياء وابتذال الفرضية برهان على صلاحيتها." (p. 160/166). إنهم بربطهم بين المؤلف وأعماله، فإنهم

بذلك يعتمدون على السيكولوجيا، وهم لا يمتلكون الشجاعة الكافية لكي يعترفوا صراحة باعتمادهم على السيكولوجيا في تفسير أعمالهم.

إن السيكلوجيا، من بين كل المقاربات التي تجعل من الإنسان موضوعاً لها، هي أكثرها استعصاءاً على البرهان (عدم إحتماليتها)، وأكثرها ارتباطاً بزمنها، وذلك لأن معرفة أعماق النفس هي في حقيقة الأمر ضرب من الوهم: توجد فقط طرق مختلفة للتعبير عنها. إن راسين قدم نفسه موضوعاً لعدة لغات - اللغة النفستحليلية ، الوجودية ، التراجيدية، السيكلوجية (ويمكن ابتكار لغات أخرى، وسوف تبتكر لغات أخرى) ؛ ليست من بينها لغة بريئة . ولكن الاعتراف بهذا العجز عن قول الحقيقة حول راسين ، هو، بالتحديد، اعترافٌ، في نهاية الأمر، بالوضعية المميزة للأدب. (p. 166/171)

وهذا ما لم يقبل به بيكار، لأنه أوضح في كتابه الصغير "نقد جديد أم دجل جديد؟" Nouvelle critique ou nouvelle imposture ؟الذي عاد به إلى ميدان الخلاف السنة التالية: "توجد حقيقة حول راسين يقبل بها الجميع. إن الباحث الصبور والمتواضع، يستندُ، على وجه الخصوص، على يقينيات اللغة، واستتباعات التلاحم السيكولوجي، والمتطلبات البنيوية للنوع، في استخلاص الحقائق غير المتنازع عليها التي تحدد، بقدرٍ ما، مناطق الموضوعية (وانطلاقاً من هذا يمكنه، وبحذرٍ بالغ، أن يخاطرَ بتأويلاته). إن بيكار الذي يهاجم النقاد التأويليين الذين كان قد أثنى عليهم بارت، وبالأخص في كتابه "عن راسين"، كان يسعى لمحاربة "الأخطار" التي تمثلها مدرسة "النقد الجديد"

على الدراسة الأدبية، وعلى مبادئ الوضوح، والتلاحم والمنطق. إنه يلخص هجومه في أربع تهم: (1) إن بارت الذي يجمع بين الانطباعية والدوجمائية الأيديولوجية يقدم استنتاجات غير مسئولة ولا تستند إلى دليل حول مسرحيات راسين؛ (2) إن نظريته تقوم على نزعةٍ نسبيةٍ يمكن للناقد ، بناء عليها، أن يقول أي شيء. (n' importe quoi) نظراً لأنها تطلب من الناقد الاعتراف بذاتية وجهة نظره؛ (3) إن بارت يمتلك ذوقاً رديئاً إلى درجة تجعله يحشر في المسرحيات "نزعة جنسية استحواذية، غير مكبوحة وكلبية"، من قبيل أن على المرء أن "يستعيد قراءة راسين لكي يتأكد من أن شخصياته تختلف عن شخصيات د. هـ. لورنس"؛ و (4) إن بارت ينمي رطانة مضللة شبه علمية لكي يوحي بصرامة لا وجود لها على الإطلاق.

ومعٍ أن بيكار مقنعٌ في إظهاره أن العديد من دعاوى بارت حول الإنسان الراسيني لا تنطبق إلا على عدد قليل من الشخصيات، فإن ما لفت الانتباه وخلق خصومة أدبية كان دفاع بيكار المستميت عن الموروث الثقافي ضد الأيديولوجيات السفيهة وضد رطانتها. ونستطيع الاستنتاج من تدفق مقالات التهنئة التي قامت بالثناء على "نقد جديد أم دجل جديد" وجود مبدأين عميقين كانا محل اختبار، مبدأين مختلطين وإن كانا صارمين: أن مجد الموروث الثقافي الوطني كان يعتمد على تحديد المعنى وحقيقة الماضي (راسين الذي درسناه يتعين ألا يتغير معناه)، وبأنه لكيٍ نفند التحكم الواعي للفنان، أو نتجاهل المعنى المقصود، يعني تشكيكاً عاماً في قدرة الذوات على فهم أنفسهم والعالم

المحيط بهم. لقد عبَّر أحد كُتَّاب اللوموند عما كان بارت قد هجاه في مناسبة سابقة في "ميثولوجيات" بوصفه الموقف البورجوازي من النقد والذي يتلخص في أن (راسين هو راسين). لقد كتب هذا المتداخل في الخصومة، أن النقد الحقيقي يسعى لفهم الماضي كما هو "ويرفض مراجعته... إنه يبحث عن راسين في راسين وليس في التحولات التي تطرأ عليه نتيجة احتكاكه بالأيديولوجيات أو الرطانات" ٢ لقد لاحظ بارت في "راسين هو راسين" ، أنه في الوقت الذي يكون فيه هذا الحشو وهماً، نظراً لوجود نسخ من راسين،

فإننا نفهم على الأقلِّ ما الذي تمنحه بلاهة هذا التعريف لأولئك الذين يلوحون به بافتخار كبير: نوع من الخلاص الأخلاقي الصغير. الرضا بالدفاع عن حقيقة راسينية دون اعتبار للمخاطر التي يتضمنها بصورة حتمية أي بحث حقيقي. إن الحشو يعفينا من امتلاك الأفكار، ولكنه في ذات الوقت يتباهى بتحويل هذه الرخصة إلى أخلاقية صارمة؛ ومن هنا يجيء نجاحه - يرقى الكسل لمكانة الدقة والصرامة. راسين هو راسين: الركون الرائع للّاشيء.

إن هجوم بيكار جعل من بارت المتحدث باسم "النقد الجديد"، الذي يتلقى الثناء أو اللوم من كل أولئك الذين تطوعوا للفصل في الخصومة. إن بارت يستجيب في "النقد والحقيقة" ليس لخلافاته مع بيكار حول راسين، ولكن للقضايا العامة التي أثارها، وكانت محاجته الأساسية بالطبع هي أن ما ذكره بيكار كأسس (يقينيات اللغة، استتباعات التلاحم السيكولوجي، والمتطلبات البنيوية للنوع) هي بالفعل تأويلات

ترتكز على أيديولوجيا أراد النقاد الأكاديميون تقديمها بوصفها العقل ذاته. ويدعي بارت أن القضية الرئيسية هي مقاومة النقد الأكاديمي للطبيعة الرمزية للغة، وخاصة للالتباس ودلالة الإيحاء. ومن المؤكد أن بيكار كان معيارياً عتيداً عندما رفض الدلالات الإيحائية بشتى أنواعها: "ليس من حقنا أن نرى استدعاء للماء في عبارة renter dans le port [يعود إلى الميناء] أو تلميحاً دقيقاً لآلية التنفس في عبارة respirer à vos pieds [أتنفس عند قدميك] (pp. 66-7/20). ويؤكد بارت أن مثل هذه الدعاوي تتطلب اثباتاً، حجة حول اللغة الأدبية ومواضعات النقد وغاياته. ولا يمكن التسليم بهذا على الرغم من أن كل ميول l'ancienne critiques (النقد القديم) تحتكم إلى كل ما هو متواطؤ عليه، واتهام "النقد الجديد" بالشطط.

والتأويل، من وجهة نظر بارت، ينبغي أن يكون مغالياً بطبيعة الحال. إن النقد الذي ظل خاضعاً للآراء السائدة، لن يكون ذا أهمية او نكهة. لقد غذت كتابة بارت الجدل بشكل دائم: إن آراءه المقتضبة أزعجت أولئك الذين يتبنون وجهات نظر أخرى. ولكن بارت نادراً ما شارك في مساجلات تسبب في إثارتها. وفي الأعوام التي تلت ذلك، أصبح أكثر ليناً على نحو متزايد. وكما عبر عن ذلك: عنيدٌ في آرائه الخاصة ولكنه غير مهتم بتحدي الآخرين أو الدفاع عن آرائه الخاصة. لقد كان بإمكانه، مستنداً إلى نجاحه، الانغماس فيما أطلق عليه ساخراً في الدرس الافتتاحي "ميلاً شخصياً للإفلات من صعوبة فكرية بمساءلة لذتي الخاصة" (Leçon, p. 8/458)

ومع ذلك، فقد انتهز فرصة النقاش لكي ينجز في القسم الثاني برنامجه الأكثر وضوحاً وإقناعاً بالنسبة للدراسات الأدبية. لقد اقترح أن مهمة النقد في بلدٍ ما يجب أن تكون "تبني، في كل فترة من الفترات، موضوعات ماضية ووصفها مجدداً لاكتشاف ما يمكن عمله بها". إن بارت يميز بين النقد الذي يتحمل مخاطر وضع العمل في موقفٍ، وتأويل المعنى، وعلم للأدب ، أو شعريةٍ، تحلل شروط المعنى، وتعامل العمل كشكلٍ فارغ يمكن منحه المعنى عبر العصور التي يقرأ فيها. إن الناقد كاتب يحاول أن يغطي العمل بلغته لتوليد معنىً مشتقاً منه. أما الشعرية ، فإنها لا تؤول الأعمال ولكنها تحاول أن تصف بنى وأعراف القراءة التي تجعلها قابلة للفهم، وتمكنها من تحمل نطاق المعاني التي تحملها بالنسبة لقراء من حقب وطوائف مختلفة.

إن بارت، وبضغط من بيكار، صاغ موقفاً منطقياً ونابهاً يمكن الدفاع عنه، ولكنه لم يستطع أن يتعايش مع تميزه المركزي. وعلى الرغم من اعتقاده ان الأدب نقدٌ للمعنى، فإنه كان راغباً عن انفاق وقته في حشو المعاني؛ ومع ذلك، منعه اهتمامه بتجريب اللغات على الأعمال التي تنتمي للماضي والحاضر من التقيد بأبحاث تتعلق بالبنى والشفرات التي جعلت الأعمال قابلة للفهم. إن كتاب "النقد والحقيقة" لا يقدم لنا موقف بارت، ولكنه يمكننا من التوفر على بيان ممتاز حول النقد وبرنامج واضح المعالم لعلم الأدب البنيوي أو الشعرية.

6

السيميولوجي

إن سوسير، مؤسس علم اللغة الحديث، هو الذي اقترح السيميولوجيا (العلم العام للعلامات) في السنوات الأولى من القرن العشرين، ولكنها، السيميولوجيا، ظلت مجرد فكرة حتى الستينات من نفس القرن ، عندما سعى الأنثروبولوجيون ونقاد الأدب وآخرون ممن تأثروا بالنجاح الذي حققته اللسانيات، للاستفادة من استبصاراتها المنهجية، وعكفوا على تطوير علم السيميولوجيا الذي نادى به سوسير. ولقد كان بارت أحد دعاة السيميولوجيا، وأختار بارت، بعد ذلك بوقت طويل، السيميولوجيا حقلاً لعمله عندما عين أستاذاً في الكوليج دي فرانس، على الرغم من تشديده في محاضرته الافتتاحية بأن سيميولوجياه الشخصية ، تنحرف، إن لم تكن معادية للاختصاص المتنامي الذي أيده في يوم من الأيام.

إن مناقشة بارت كسيميولوجي إذن يعني أن نحدد في وقت واحد إهتماماً ممتداً، وأن نركز على الطريقة التي تثمن بها المقاربات الجديدة

بناءاً على طاقتها التفسيرية وقوة إبعادها، وتمردها حالما تلوح إمكانية تحولها إلى موقف طبيعي. إن مركز جاذبيته الأصيلة يبدو جلياً. لقد اكتشف في كتابه "ميثولوجيات" Mythologies أن المصطلحات اللسانية العديدة يمكن أن تمده بمنظور جديد حول الظواهر الثقافية، واستثمر بحماس إمكانية دراسة كل الأنشطة الإنسانية بوصفها سلسلة من "اللغات". "لقد بدا لي أن علماً للعلامات، يمكن أن يحفز النقد الاجتماعي، وبأن سارتر وبرخت وسوسير، يمكن أن يضيفوا قوة إلى هذا المشروع" (lecon, p.32/47). ولقد كان جزءً من الجاذبية يكمن في الأمل في ظهور اختصاص شكلي يقتضي تحديد الدلائل والمدلولات، والمحتويات الأيديولوجية لأنشطة متنوعة على نحو مقنع. ولكن المهم في الاختصاص الجديد أو المفردات اللغوية الجديدة، كان قبل أي شيء هو تشجيعنا على إمعان النظر فيما يجري من أقوال شائعة وأن نصرح بما نعرفه ضمناً: إن من المتعين علينا لكي نطبق المصطلحات الجديدة، أو ننجز العمليات المستحدثة أن نعيد التفكير في الممارسات الشائعة.

إن المقاربات الجديدة تمتلك Verfremdungseffekt (تغريباً) يمكن له أن يضيع في الوقت الذي يصبح فيه الاختصاص نفسه أمراً مستقراً. وكان يمكن لبارت، فيما يبدو، أن يواصل التفكير في نفسه كسيميولوجي فقط إذا تم تعريف السيميولوجيا بوصفها منظور يسائل اختصاصات أخرى معترف بها. إنه يصرح مداعباً في "الدرس الافتتاحي" بأنه يأمل في أن يتحول كرسي الأستاذية الذي حصل

عليه في الكوليج دي فرانس إلى كرسي متحرك، يكون في حالة حركة دائمة؛ أن يكون الورقة الرابحة [جوكر] في المعرفة المعاصرة. (p. 38/474) إنه يصنف سيميولوجياه بوصفها "تقويضاً" للسانيات أو، على نحو أدق، دراسة كل مظاهر الدلالة التي تستبعدها اللسانيات العلمية بحجة عدم نقائها. إنها "نشاط يضم أشكال اللغة غير النقية، نفاية اللسانيات، الفساد الحالي لأي رسالة: لا شيء أقل من الرغبات، والمخاوف، والتعبيرات، والتهديدات، وأنواع التقدم، والمداهنات، والاحتجاجات، والاعتذارات، وأشكال العدوان، والألحان التي تصنع اللغة النشطة." لقد احتفظ بارت بفكرة السيميولوجيا بوصفها الكشف عن مظاهر المعنى التي تتجاهلها الاختصاصات التقليدية. ونظراً لأن السيميولوجيا أصبحت حقلاً مستقراً، فقد تحولت سيميولوجيا بارت من كونها تأييداً لعلم العلامات، إلى نشاط ينصب على هوامشه. لقد قام هو نفسه بمحاولة قصيرة الأجل لتأسيس أرثوذكسية في "مبادئ السيميولوجيا" 1964 (Elements de semiologie)، وهو الكتاب الذي يوضح فيه المفاهيم الأساسية لاختصاص وليد - التمييز بين للسان language والكلام parole، والدال signifier والمدلول - si nified، والعلاقات التركيبية syntegmatic relations والعلاقات الاستبدالية paradigmatic relations وتأمل كيفية استعمالها في ظواهر غير لسانية. إن على السميولوجيا، كما يقول، أن "تجرِّب نفسها"؛ ولأنه يتصف بروح المجرب، فقد حاول أن يجرِّب المفاهيم اللسانية التي يؤمن بجدواها في دراسة ظواهر أخرى دالة.

والأهم من هذا كله ، هو تمييز سوسير بين اللسان langue والكلام parole. إن اللسان هو النظام اللغوي الذي يتعلمه المرء عند شروعه في تعلم اللغة، والكلام هو ما نتفوه به، العدد اللانهائي من المنطوقات التي ننطق ونكتب بها في إحدى اللغات. إن اللسانيات، ومن ثم السيميولوجيا على سبيل القياس، تضطلع بوصف النظام التحتي للقواعد والتمييزات التي تجعل الأحداث الدالة ممكنة. إن السيميولوجيا ترتكز على فرضية أنه إذا كان للأفعال والأشياء الإنسانية معنى فلا مناص إذن من وجود نظام من التمييزات والأعراف الواعية أو غير الواعية التي تولد هذا المعنى. إن الكلام، بالنسبة لسيميولوجي يدرس نظام الطعام في ثقافة ما، على سبيل المثال، يتألف من أحداث تناول الطعام، ويكون اللسانهي نظام القواعد التي تقع تحت هذه الأحداث، قواعد تحدد ما يمكن أن يؤكل، وأي الأطباق تتفق او تتضاد مع غيرها من الأطباق؛ كيف تأتلف هذه الأطباق لكي تشكل وجبات؛ باختصار، كل القواعد والمعايير التي تجعل من الوجبات شيئاً مقبولاً أو غير مقبول ثقافياً. إن قائمة الطعام في أحد المطاعم، تمثل عيّنة من نحو الطعام". وتوجد فراغات تركيبية (أنواع التورتة، المشهيات، الطبق الأول، السلطات، الحلويات)، ويمكن لفئات الجدول التي تتألف من مفردات متضادة أن تملأ كل فراغ (أنواع الشوربة التي يختار المرء من بينها). وتوجد أعراف للترتيب التركيبي للفقرات داخل إحدى الوجبات (الشوربة ، الطبق الأول، الحلوى تكون مقبولة، بينما الحلوى، الطبق الأول، الشوربة تكون غير نحوية). ويكون للتضادات بين الأطباق

داخل الفئات (الطعام الرئيسي ، الحلوى، إلخ) معنى: إن الذي يتناول مثل هذه المادة مستعيناً بالنموذج اللساني، تكون أمامه مهمة واضحة: إعادة بناء نظام التمييزات والأعراف التي تساعد مجموعة من الظواهر في أن يكون لها المعنى الذي يكون لها بالنسبة لاعضاء ثقافة ما.

إن أحد الملامح اللافتة في بيان بارت هي دعواه بأن اللغة ليست النموذج الأولي لنظام سيميولوجي فحسب، ولكنها أيضاً الواقعة التي يعتمد عليها دائماً النظام السيميولوجي، الذي لا يدرس شيئاً في حقيقة الأمر سوى اللغة. بل إن بارت يذهب إلى حد الادعاء بأن سوسير كان مخطئاً عندما جعل اللسانيات فرعاً من فروع السيميولوجيا، والصحيح هو أن السيميولوجيا فرع من فروع لسانيات عامة: إنها دراسة الكيفية التي تمفصل بها اللغة العالم. إن السيميولوجيين عندما يفحصون نظام الطعام والملابس في ثقافة ما، ويحاولون اكتشاف الوحدات الدالة لهذا النظام وتضاداته، فإنهم يحصلون على أفضل أدواتهم من اللغة التي توصف بها الملبوسات أو الطعام، مما تسميه هذه اللغة أو مالا تسميه. ويسأل بارت "ما الذي يعنيه الانتقال من الخبز الأسمر إلى الخبز الأبيض، أو من توكة الرأس إلى البونيه سوى الانتقال من مدلول إلى آخر؟ . وفي معظم الحالات، سوف يكون في حوزة السيميولوجي بعض الوسائط المؤسسية، أو اللغات الشارحة التي يمكن أن تمده بالمدلولات اللازمة لإجراء الاستبدالات: مقالاً في فن المطعم أو مجلة للأزياء" (Eléments de seniologie، pp. 139-40/66).

وحتى لو كانت اللغة هي الدليل الوحيد الذي يمتلكه السيميولوجيون،

فإن هذا لن يجعل من السيميولوجيا جزءاً من اللسانيات بأكثر مما يجعل اعتمادُ المؤرخين على الوثائق المكتوبة التاريخَ جزءاً من اللسانيات. ولكن ليس بمقدور السيميولوجين الاعتماد على اللغة وحدها؛ ليس بامكانهم الافتراض بأن كل شيء مسمى يكون دالاً وكل شيء بلا اسم يكون غير دال، وخاصة عندما يدرسون الآراء الشائعة. إن دليل اللغة، بالنسبة لبارت ، قد أثبت أنه لا غناء عنه منهجياً في دراسته السيميولوجية الواسعة النطاق: نظام الموضة Système de la mode. إن الأزياء نظامٌ يخلق المعنى عبر الملبوسات المتخالفة، يخلع الدلالة على التفاصيل، ويقيم الروابط بين مظاهر بعينها من مظاهر اللباس، وغيرها من مظاهر الأنشطة الدنيوية". إن بارت يكتب "C'est le sens qui fait vendre" (المعنى هو الذي يبيع الملابس) (p.10). ولكي يصف بارت هذا النظام، فإنه يأخذ التعليقات المطبوعة تحت الصور الفوتوغرافية في أعداد عام كامل من مجلتين من مجلات الأزياء، مفترضاً أن هذه التعليقات يمكن أن تجذب الانتباه إلى المظاهر التي تجعل اللباس شيئاً مسايراً للموضة، ومن ثم يتمكن من تعيين التمييزات الفاعلة في نظام العلامة هذا.

إن بارت يكتشف ثلاثة مستويات من الدلالة، يوضحها ببراعةٍ مثالان: Les imprimés trimphent aux course (المطبوع يحرز قصب السبق) و lene petite games fait l' elegance (الضفيرة الصغيرة تصنع الأناقة) إن "المطبوع" و "الضفيرة" ، على مستوى ما يسميه بارت "شفرة الأزياء" ، هما شفرة المساير للموضة، والآن

يكون مدلولهما "على الموضة" . وعلى مستوى ثان، يوحي الجمع بين المطبوع والسباق بملاءمة هذه الأزياء لوسط معين. وأخيراً، توجد علامة جديدة يكون دالها هو المنطوق الكامل للأزياء ومدلولها هو صورة العالم والأزياء التي تمتلكها المجلة أو تريد أن تنقلها." (p. 47)
إن هذه التعليقات لا توحي فقط، على سبيل المثال، بأناقة الضفائر، ولكنها تنتج أيضاً حقيقة الأناقة (fait l'élégance) وأن المطبوعات هي الوسائط الحاسمة والفاعلة للتفوق الاجتماعي (الحياة سباق تكسب فيها أزياؤك أو تخسر من أجلك). ويطلق بارت على المستويين الثاني والثالث "النظام البلاغي"للزي.

إن شفرة الأزياء مهمة، ولكنها ليست مهمة بدرجة استثنائية يجعل من قراءتها ضرورة ملحة؛ إن بارت يعمل بكد على متن عريض من التعليقات على الأزياء، محللاً التنويعات التي ترتكز عليها الأزياء. إنه يواجه بعض الصعوبات المنهجية: إن تحليلاً واضحاً بشكلٍ حقيقي يتطلب معلومات حول كنه التآلفات غير الممكنة، أو غير المسايرة للموضة 2. والأمر الأكثر طرافة بالنسبة لبارت وقرائه، هو النظام البلاغي ، والمستوى الأسطوري للزي. إن الزي يستجيب لقانون الأسطورة في محاولته تقديم أعرافه بوصفها حقائق طبيعية. إن أزياء هذا الصيف سوف تكون من الحرير، هذا هو ما يخبرنا به التعليق، كما لو أنه يعلن عن حقيقة طبيعية لا مفر منها. الثياب سوف تكون أطول، لا مناص. ويؤكد التعليق على الكيفية التي ستكون بها هذه الثياب أنفع — الشيء الذي يلائم أمسيات الصيف الباردة — إلا أن استخدامها

شيءٌ محير. لماذا على سبيل المثال يتجول معطف للمساء على أرصفة كاليه؟ ويلاحظ إن دقة الإحالة ذاتها إلى العالم هي التي تجعل الوظيفة غير حقيقية؛ إننا نواجه هنا تناقض فن الرواية: إن أي وظيفة مُفصَّلة على نحوٍ مفرط تصبح غير حقيقية، ولكن كلما كانت الوظيفة في الوقت ذاته أكثر احتمالاً، كلما بدت طبيعيةً أكثر. إن كتابة الأزياء من ثم تعود إلى فرضية الأسلوب الواقعي، التي وفقاً لها، يؤكد أيُّ تراكم لتفاصيل صغيرة ودقيقة حقيقية الشيء المُمَثَّل.

إن الأزياء تطبِّع علاماتها بفعالية ودهاء ، لأن عليها ان تستثمر الاختلافات الدقيقة بقدر الإمكان، والتركيز على أهمية التحويلات للتافهة. - Cette année les étoffes velues succèdent aux eto fes poillues (هذا العام تحل المنسوجات الوبرية محل المنسوجات المشعَرة): إن المهم هنا هو التمييز، وليس محتواه. إن الأزياء "هي المشهد الذي يمده البشر بالطاقة التي يمتلكونها لجعل ما لا يدل يدل. (p. 287). أو، كما يقول بارت في "مقالات نقدية" "إن الأزياء والأدب يدلان بقوة وبراعة برغم كل تعقيدات فنٍ مفرط، ولكن إذا شئت، فإنهما لا يدلان على "أي شيء" ، إن كينونتهما تكمن في عملية التدليل، وليس فيما يدلان عليه." (p. 156/152).

إن أكثر الدراسات السيميولوجية نظاميةً عند بارت ، تؤدي إلى نتائج يجرى التشديد عليها بشكلٍ متزايد في كتابات لاحقة؛ كتابات ترفض ، تناقضياً ، فكرة "علم للعلامات" "لقد حلمت حلماً طياراً االعلمية" ، يصرح بارت، رافضاً فترة أوائل الستينيات. (- Respon

es، p. 97) إنه بتعريفه للسيميولوجيا بوصفها الانتباه إلى كل شيء يجعل من علم للدلالة أمراً مستحيلاً ، يربط رفضه لعلم بأولوية عملية التدليل على ما يُدَلُّ عليه، متجاهلاً حقيقة أن هذه النَّظرة المتواصلة للمعنى قد انبثقت من 'ويدعمها' منظور نظامي يتنكر له الآن. إن بارت باظهاره أن الأزياء أو الأدب يمثل نظاماً، آلية لتطوير دائم للمعنى، يبقي على أولوية التدليل على ما يدلُّ عليه. إن عبارات الأزياء ، إذا ما تم التعامل مع كل منها على حدة خارج منظور نظام ما، تمتلك معانٍ تبدو أكثر أهمية من أي سيرورة للدلالة. إن باستطاعتنا فقط من خلال التحديد المقنع للعمل النظامي لآليةٍ سيميولوجية، أن نُظهرَ عدم وثاقة محتوى التعليقات حول لباس معين، والتأكيد على فكرة الأزياء أو الأدب كنظام يهدم أو يفرغ المعاني التي ينتجها بوفرة.

ونضيف ، إنه على الرغم من أن بارت أراد بعد ذلك أن يقدم سيميولوجياه بوصفها انتباهاً إلى كل مظاهر المعنى التي تقاوم التحليل العلمي، فإن كل ما يبديه من ملاحظات حول المعنى في أعماله اللاحقة طريف، تحديداً، لأنه يوحي بدعاوى عامة حول مستويات أبعد للتدليل. فعندما أنتبه إلى أن الملاحظة التي أبداها للمرأة في المخبز حول جمال الضوء، تحمل سمات حساسية طبقية، فإن هذا لا يُعَدُّ علماً بكل تأكيد، لكنه شيق ومميز لأنه يوحي إلى أي حد يتعين على بحث لعلامات عضوية الطبقة أن يمتد. وعندما يعلق بأن أعراف المناقشة الأكاديمية تقتضي منا الاستجابة للمحتوى الظاهر لأمرٍ من الأمور عوضاً عن الاستجابة للموقف التحتي الذي يعبر عنها، فإنه يحدد بذلك موضوعاً للبحث : العلاقة بين

المحتوى المحدَّد والقوة الأولية لأحداث الكلام، وكيف توجه أعرافٌ مختلفة الاستجابات لحدث أو لآخر. إن بارت، الذي يحس بالطمأنينة في "كرسيه المتحرك"، لم يعد بحاجة لأن يقرن استبصاراته بالدعوة لعلم، حتى يتمكن من تمديد هذه الاستبصارات؛ بامكانه أن يتحدث عن رغبته في انتاج خطاب بلا سلطة، لا يسعى لفرض نفسه وإنما يكون بالأحرى نزهةً ممتعة. (Leçon، p. 42/476) . إن طرافة خطابه سوف تستمر مع ذلك في التواجد في التأملات النظامية الممكنة التي أثارها حول العلامات والمعنى. لأنه حيثما يوجد المعنى، يوجد نظام. إنه بارت الذي علمنا ذلك.

7

البنَيوي

إن الإجابة الجاهزة على سؤال "من يكون رولان بارت؟" ، هي "بنيوي فرنسي" . وعلى الرغم من أن أعظم معجبي بارت يمكن أن يصمموا على أن البنيوية كانت مجرد لحظة في عمله المتنوع، وليست اللحظة التي كان فيها الأقرب حقيقةً إلى نفسه. فإنها تشكل مع ذلك أهم اللحظات: إنها مصدر تأثيره، وثمرة مشاريعه واتجاهاته ونقطة إنطلاقه إلى مناورات مستقبلية. وفي الوقت الذي كانت فيه البنيوية قد أصبحت مصدراً للسلطة، أمكن لبارت أن يتنحى عنها مطمئناً. تاركاً للآخرين فرصة رؤيته بوصفه "ما بعد بنيوي" . ولقد تسبب ذلك في الكثير من الخلط، لأن فكرة ابتداع "ما بعد البنيوية" ، كان يقتضي اختزالها إلى مجرد كاريكاتير هزيل، ذلك أن الكثير مما بُشّر به بوصفه "ما بعد بنيوي" ، كان في حقيقة الأمر متضمناً في الكتابات البنيوية.

لقد عرّف بارت البنيوية، في مقال كتبه عام 1967 للملحق الأدبي لجريدة التايمز، بوصفها طريقة لتحليل المنتوجات الثقافية التي نشأت

في مناهج اللسانيات1 ويعلق في "مقالات نقدية" Essais critiques بأنه كان منخرطاً في سلسلة من التحليلات البنيوية تهدف جميعها إلى تحديد عدد من اللغات غير اللسانية" (p. 155/151-2) إن البنيوية التي تتعامل مع الظواهر بوصفها نواتج لأنظمة تحتية من القواعد والتمييزات ، تأخذ من اللسانيين مبدأين رئيسيين: إن الكيانات الدالة لا تمتلك جوهراً، ولكنها تتحدد عبر شبكات من العلاقات الداخلية والخارجية، وبان تعليل الظواهر الدالة يقتضي وصفاً لنظام المعايير الذي يجعلها ممكنة. إن التفسير البنيوي لا يستلزم سوابق تاريخية أو عللاً، وإنما يعني بمناقشة البنية ودلالة موضوعات أو أفعال معينة بردها إلى النظام الذي تؤدي وظائفها من داخله.

ولم يكن هناك من سبب واضح في الستينيات من القرن الماضي لمحاولة التمييز بين البنيوية والسيميولوجيا. إن بارت الذي يعرِّف "النشاط البنيوي" في "مقالات نقدية" يعلن "إن فكرة الاستعانة بثبت اصطلاحي جاد خاص بعملية التدليل هو ما يسم البنيوية، وينصح للقراء المهتمين "بمراقبة مَنْ يستخدم الدال signifier والمدلول - signified والسنكروني synchrony والدياكروني diachrony. (pp. 213-14/214. وفي النهاية، فإن السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) قد أصبحت برغم ذلك حقلاً للدراسة - دراسة أنظمة العلامات بكافة أنواعها - بينما أصبحت البنيوية تشير إلى طروحات وإجراءات الكتابات الفرنسية للستينيات والتي تسعى لوصف البنى التحتية لنطاق من الأنشطة الانسانية. "إن هدف كل نشاط بنيوي"، يكتب

بارت، "سواء كان انعكاسياً أو بويطيقياً، هو "إعادة تشكيل" أحد الموضوعات لكي يكشف عن قواعد اشتغاله" . و"الجديد" يستخلص بارت "هو صيغة من الفكر (أو "البويطيقا") تسعى بدرجة أقل إلى تعيين معان ناجزة للموضوعات التي تكتشفها من سعيها إلى الكيفية التي يكون بها المعنى ممكناً. (p. 218/218) . إنه يشجع طالب الأدب على أن يكون هدفه الأخلاقي، ليس فض أسرار معنى العمل، وإنما إعادة بناء قواعد وضوابط توسيع المعنى... إن الناقد ليس مسئولاً عن إعادة بناء رسالة العمل، وإنما نظامه وحسب، تماماً مثلماً لا يكون مسئولاً عن فض أسرار معنى الجملة، بقدر ما يكون مسئولاً عن تأسيس البنية الشكلية التي تسمح بنقل هذا المعنى (pp. 259-60/256-7).

ولكي نفهم الطريقة التي تؤدى بها أكثر الأعمال الأدبية طرافة وجدة عملها، تعين علينا أن نعيد بناء أنظمة المعايير التي تحاكيها هذه الأعمال محاكاة ساخرة، أو تقاومها أو تخلخلها. إن بإمكاننا ان نميز أربعة مظاهر للدراسة البنيوية للأدب. أولاً، هناك محاولة وصف لغة الأدب بمصطلحات لسانية لكي نتمكن من الإمساك بالخصائص المميزة للبنى الأدبية. إن بارت غالباً ما يستخدم مقولات لسانية عند مناقشته لخطاب أدبي؛ إنه يهتم بشكل خاص بالتمييز الذي أقامه إميل بنفنيست بين الأشكال الأدبية التي تضم إحالة إلى مقام التلفظ (ضمائر المتكلم والمخاطب، تعبيرات مثل هنا ، أمس ، وبعض أزمنة الفعل، إلخ) ، والأشكال التي لا تفعل ذلك. إن هذا التمييز ساعد بارت على تحليل بعض مظاهر التقنية الحكائية، ولكنه يمتلك مقاربة قرصانية للسانيات

ولا يكلف نفسه عناء الاستعانة بأوصاف لسانية نظامية كما يفعل بعض للسانيين. 2 والمشروع الرئيسي الثاني هو تطوير "علم للسرد" - na ratology يحدد مكونات الحكى وتآلفاتها الممكنة في تقنيات حكائية شتى. إن البنيويين الفرنسيين الذين طوروا جهود الشكلاني الروسي فلاديمير بروب، الذي يصف "نحوه" للحكاية الفولكلورية الحوافز الرئيسية وتآلفاتها الممكنة ، ركزوا جهودهم بالأخص على الحبكة وعناصرها الرئيسية ، وكيفية تآلف هذه العناصر، وعلى البنى الأولية للحبكة، وما هي نتائج الكمال او عدم الكمال الناتجة عن ذلك. لقد كتب بارت مقدمة طويلة لأحد الأعداد الخاصة من مجلة "تواصلات" Communications حول هذا الموضوع ("مقدمة في التحليل البنيوي للحكي" في Image, Music, Text) وتشدد أعماله اللاحقة على دور بنى الحبكة في التأكيد على قابلية فهم الكتابة، وعلى الآثار المترتبة على زعزعة التوقعات الحكائية. إن من المستحيل إنتاج حكى "بدون لاالإحالة إلى نظام ضمني من الوحدات والقواعد"، يكتب بارت (- I age, Music, Text، p. 81)؛ إن الأبنية يمكن أن تكون متجاوزة أو خادعة فقط في علاقتها بالتوقعات الحكائية المتعارف عليها.

وبالإضافة إلى الدراسة النظامية للحكى، يحاول البنيويون إظهار كيف ان المعنى الأدبي يعتمد على الشفرات التي تنتجها خطابات سابقة لثقافة ما. وأهم إسهامات هذا المشروع هو دراسة بارت S/Z التي سوف نناقشها لاحقاً. وأخيراً، تشجع البنيوية تحليلاً حول دور القارئ في إنتاج المعنى والطرق التي تنجز بها الأعمال الأدبية تأثيراتها

عبر مقاومة توقعات القراء أو الامتثال لها. ويتخذ هذا الاهتمام الذي تعكسه مناقشات بارت لروب جرييه، شكلين مختلفين في كتاباته اللاحقة. أولاً، هناك الافتراض بأن الكلمات وبالتالي الأعمال يكون لها معنىً فقط في علاقتها بالأعراف الخطابية وعادات القراءة التي يتوجب دراستها إذا ما أراد المرء أن يفهم البنية الأدبية. إن القارئ من ثمة يصبح مهماً لكونه مستودع الأعراف، ووسيط استخدامها. إن البويطيقا تركز على قابلية العمل للفهم، وتستدعي القارئ، ليس بوصفه شخصاً، أو ذاتيةً، وإنما بوصفه دوراً، تجسيداً للشفرات التي تسمح بالمعنى. إن "الأنا التي تقارب النص"، يكتب بارت ، "هي ذاتها تعدد من نصوص أخرى، أو شفرات لانهائية، أو ، على نحو أدق، شفرات مفقودة (مفقودة الأصل)" ... إن الذاتية يمكن تخيلها عموماً كوفرة أعوِّق بها النص، ولكن هذه الوفرة الزائفة هي في حقيقة الأمر مجرد الأثر الذي تخلفه كل الشفرات التي تشكلني، بحيث تمتلك ذاتيتي في النهاية عمومية المسكوكات" (s/z, pp. 16-17-10).

ويَظْهَر القارئ أيضاً في دعوى ثانية: أن الأدب الأكثر طرافة أو الأكثر قيمة هو الأدب الذي يمرِّن القارئ بمنتهى القوة، متحدياً ولافتاً الانتباه للنشاط المبنين للقراءة. إن ما يُراهَنُ عليه في العمل الأدبي (في الأدب كعمل) هو ألا يعود القارئ مستهلكاً للنص وإنما منتجاً له." (p. 10/4)

لقد كانت البنيوية هي المسئولة عن ظهور القارئ كشخص مركزي في النقد، فإذا كان "ميلاد القارئ" كما يقول بارت "مرهون بموت المؤلف" الذي لم يعد يُعامَل كمصدرٍ ووسيط للمعنى، فإن ذلك هو الثمن الذي

يدفعه عن طيب خاطر. (Images, Music, Text، p. 148) إن محاولة البنيوية فهم الكيفية التي نفهم بها النص، تفضي بنا إلى النظر إلى النص ليس بوصفه تمثيلاً أو تواصلاً ، وإنما بوصفه سلسلة من الأشكال التي تنتجها مؤسسة الأدب والشفرات الخطابية للثقافة.إن التحليل البنيوي لا يتحرك صوب اكتشاف المعاني الخفية: إن بارت يكتب إن النص يشبه بصلة "بناء من الطبقات (أو المستويات أو الأنظمة)، جسد لا يضم ، في النهاية، أي قلب، أو نواة، أو سر، أو مبدأ غير قابل للاختزال، لا شيء سوى لانهائية أغلفته الخاصة – التي لا تغلف شيئاً سوى وحدة سطوحه." 3 إن التحليل البنيوي لا ينتج "تفسيراً" للنص، وإنما يبدأ بوجهة نظر أولية لمحتواه ويدخل في لعب الشفرات المسئولة "معيّناً مفرداتها، مُجْملاً متوالياتها، ومفترضاً، برغم ذلك، شفرات أخرى سوف تظهر من منظور الأولى" 4 ويطرح بارت المسألة في Image, Music, Text على الوجه التالي:

في تعددية الكتابة، على كل شيء أن يتحرر ، لا شيء تُفَض أسرارُه؛ إن البنية يمكن أن تُتَابع، "تنسَلّ" (مثل الخيط في جورب) في كل نقطة ومستوى، ولكن لا شيء أسفل: إن على فضاء الكتابة أن يُمسح لا أن يُخترق. إن الكتابة تولد المعنى بلا توقف لكي تتبخر بلا توقف، محققة تحريراً نظامياً للمعنى. وبهذه الطريقة تحديداً، يتحرر الأدب (وسوف يكون من الأفضل من الآن فصاعداً أن نقول الكتابة) عن طريق رفض انطوائه على "سر" ، معنى نهائياً للنص (وللعالم كنص)، ما يمكن أن نطلق عليه نشاطاً ضد لاهوتي، نشاطاً ثورياً في حقيقة الأمر، نظراً

لأن رفض تثبيت المعنى هو في النهاية، رفض لإله وأقانيمه – العقل، والعلم، والقانون [p. 147]

عملية فك "تَنسلُ" خيوط المعنى: هذا هو نموذج أكثر تحليلات بارت البنيوية طموحاً وقوة، s/z ، وهو مناقشة سطراً بسطر لقصة ساراسين لبلزاك. إنه يفتت النص إلى وحدات قرائية صغيرة يسميها lexas، ومن خلال ذلك يتعرف على الشفرات التي ترتكز عليها هذه الوحدات. وتمثل كل وحدة من هذه الوحدات، معرفة ثقافية متراكمة تمكن القارئ من إدراك التفاصيل التي تساهم في إحدى الوظائف أو المتتاليات. إن شفرة الأفعال (الفراسة) proairetic code على سبيل المثال (غالباً ما يستعين بارت باللغة الإغريقية لصياغة مصطلحات فنية)، هي سلسلة من نماذج الفعل التي تساعد القراء على تعيين موضوع التفاصيل في متتالية الحبكة: لأن لدينا نماذج مسكوكة لـ "الوقوع في الحب" ، أو "الخطف" أو "الاضطلاع بإحدى المهام الخطيرة"، يصبح في إمكاننا أن نموضع مؤقتاً وننظم التفاصيل التي نصادفها أثناء القراءة. أما الشفرة التأويلية hermeneutic code فهي شفرة الأسرار والتشويق التي تساعدنا على إدراك ما يمكن اعتباره لغزاً وتنظم التفاصيل بوصفها إسهامات ممكنة في حله. الشفرة الدلالية semic code ، وهي الشفرة التي تقدم القوالب الثقافية (نماذج الشخصية على سبيل المثال) التي تمكن القراء من تجميع المعلومات لخلق الشخصيات؛ والشفرة الرمزية symbo - eic code وهي الشفرة التي توجه التفسير من التفاصيل النصية نحو للتأويلات الرمزية. أما ما يطلق عليه بارت الشفرة المرجعية refe -

ential code في S/Z فتقسم لاحقاً إلى سلسلة من الشفرات الثقافية وتقدم المعلومات الثقافية التي ترتكز عليها النصوص5 إن بلزاك عندما يكتب أن كونت لانتي Count Lanty كان "كئيباً مثل أسباني، مملاً مثل مصرفي" ، فإنه يعتمد على المسكوكات الثقافية. وعندما يكتب، أنه أثناء خروجه من المسرح حيث كان يشاهد زامبينيلا تغني "غَلَبَ ساراسين حزن لا يجد له تفسيراً" ، فإن نماذجنا للاحتمال تسمح لنا بقراءة هذا بوصفه علامة على الاندماج العميق. "وعلى الرغم من أن هذه الشفرات مستمدة كليةً من الكتب، فإنها ، عَبْر سمةٍ معكوسة للأيديولوجيا البورجوازية، التي تحول الثقافة إلى طبيعة، تعملُ كأساس للواقعي، لـ "الحياة" (s/z، p. 211/206).

إن بارت يسعى من خلال تحديد الشفرات والتعليق على عملية اشتغالها في الأدب الكلاسيكي والحداثي، ليس إلى تأويل ساراسين ، وإنما تحليلها بوصفها بناء ذهنياً تناصياً ، ومحصلة لخطابات ثقافية عديدة. إنه يكتب في Image، Music، Text أن النص ليس خطاً من الكلمات التي تمنحنا معنى "لاهوتياً" مفرداً ("رسالة" مؤلف إله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتتصادم مجموعة من الكتابات ، ليس من بينها كتابة أصلية. إن النص نسيجٌ من الكتابات المستمدة من مراكز ثقافية لاحصر لها" (p. 146). إن بارت الذي كان منتبهاً لهذا اللعب الاستشهادي للشفرات، يصفُ، على سبيل المثال، الاستراتيجيات الساخرة للأدب القرائي: إن الشفرات المرجعية يمكن أن تصبح بسهولةٍ مثيرة للضجر في نزعتها الامتثالية:

إن العلاج الكلاسيكي... هو معاملتها على نحو ساخر بتركيب شفرة ثانية عليها تتلفظ بها في تجرد ... إن القول بأن ساراسين "كان يأمل في حجرة مضاءة إضاءة خافتة، خصم غيور، موت وحب، إلخ" فإن الخطاب يدمج بذلك ثلاث شفرات مترنحة ... إن شفرة العاطفة وؤسس، ما يُفترض أن شعر به ساراسين؛ والشفرة الروائية - Noelistic Code هي التي تحول هذا "الشعور" إلى أدب: إنها شفرة المؤلف البريء الذي لا يخامره أي شك في أن ما هو روائي مجرد تعبير (طبيعي) عن العاطفة. وتضم شفرة السخرية Ironic Code "سذاجة" naiveté الشفرتين الأولين: بينما يباشر ما هو روائي الكلامَ عن الشخصية (الشفرة 2)، ويباشر الساخر الكلام عن الروائي the novelist (الشفرة 3)... ويكفي أن ننتج ... مُعارضة pastiche لبلزاك لكي نتقدم خطوة أمام ترنح الشفرات هذا ... إنها في تجاوزها الدائم للمرحلة السابقة وطموحها إلى اللانهائية تشكل الكتابة بكل طاقة لعبها. [s/z ، p. 145/139].

إن الكتابة القرائية تسمح للقارئ بتمييز الشفرة النهائية (فلنقل، التضمين "هذا ساخر") ؛ إن كاتباً مثل بلزاك يستخدم على سبيل المثال سخرية مثقلة بعدم اليقين، تُحدث قلقاً صحيًا في الكتابة: إنه يرفض أن يوقف لعب الشفرات (أو يفعل ذلك على نحو غاية في السوء)، ويكون من نتيجة ذلك (وهذا بدون شك الاختبار الحقيقي للكتابة) أن لا يعرف المرء أبداً ما إذا كان مسئولاً عما يكتب (ما إذا كانت هناك ذات وراء لغته): لأن جوهر الكتابة (المعنى الذي يشكل العمل) هو منع أية إجابة على السؤال: من الذي يتكلم؟" (p. 146/140)

إن تفتيت بارت للنص رغبةً في تتبع الشفرات، يمكنه من إنجاز قراءة دقيقة في الوقت الذي يقاوم فيه الافتراض الأنجلوأمريكي بقراءة مدققة ترى وجوب إظهار كل تفصيلة بوصفها إسهاماً في الوحدة الاستاطيقية للكل. إنه يرفض من خلال اهتمامه بالصفات "الجمعية" للعمل، البحث عن بنية دالة كلية، وإنما يسأل كيف تؤدي كل تفصيلة عملها، وما هي الشفرات التي تنتسب إليها، وتبرهن من خلالها على اكتشاف الوظائف.6 إن التفاصيل الوصفية المجانية، على سبيل المثال، تنتجُ، عن طريق فشلها في الانتساب إلى أيٍ من الشفرات التي تساعد على تقدم الحبكة، والكشف عن الشخصية، والإسهام في عملية التشويق، أو توليد معنى رمزي، "أثراً واقعياً" ؛ إنها بمقاومتها للمعنى، تدل "هذا واقعي".

إن تناقض S/Z يكمن في أن مقولاتها تُعيِّن صراحة الأدب الكلاسيكي القرائي، الذي كان بلزاك نموذجاً له، ومع ذلك، يخلع تحليلها على قصة بلزاكية تعقداً خادعاً قوياً، إن S/Z تستند إلى تمييز بين القرائي والكتابي، بين الكتابة الكلاسيكية التي تستجيب لتوقعاتنا، والكتابة الطليعية التي لا نعرف كيف نقرؤها والتي يتعين علينا تأليفها أثناء القراءة. إن "الكتابي" كما يعلن بارت، هو "ما ينطوي على القيمة"، ومع ذلك تتبنى s/z قصة قرائية، ولكن بدلاً من الكشف عن نبوئية مملة، يكشف التحليل القصة، ويقدمها بوصفها تأملاً في شفراتها الماكرة والبارعة الخاصة، وميكانيزماتها الدالة التي تتعلق بثقافتها. إن "ساراسين" تمثل فوضى التمثيل ذاتها، التداول غير المكبوح (الوبائي)

للعلامات والممارسات الجنسية والخطوط" (p. 222/2/6). إن تأكيد S/Z على تفوق أدب الطليعة التمزيقي، يساعد على إنتاج مناخ فكري يمكن فيه لعشاق بلزاك أن يحاولوا إنقاذ رواياته من قراءة كلاسيكية تذوقية والتعامل مع أعماله ككتابة تستكشف إجراءاتها الدالة الخاصة. ويُعَدُّ تحليل بارت هنا نموذجياً في تأثيره: عموماً تنتهي التحليلات البنوية التي تستند على تمييز بين الأعمال التي تمتثل للأعراف وتلك التي تقوم بخرقها، إلى اكتشاف ممارسة أدبية جذرية في أكثر الأماكن غير المتوقعة والتقليدية – وبذا تُعَوِّض فكرة التاريخ الأدبي وتمييز بارت الأوَّلي على حد سواء. وهذا هو أحد الإنجازات الرئيسية (وربما يكون الهدف الخفي) لبنيوية بارت.

إن s/z هو summa بارت – خلاصة وافية لآرائه في الأدب والأرضية المشتركة لمشاريع متناقضة في الغالب. إن الكتاب يظهر من جهة دافعاً علمياً قوياً ودافعاً ميتا لساني ، يفتت العمل إلى مكوناته، يسمي ويصنف بروح عقلية وعلمية. إنه يسهم، عبر محاولته تفسير كيف يفهم القراء الروايات، في البويطيقا التي رسم خطوطها العامة في "الأدب والحقيقة" Critique et vérité . ومع ذلك يُفتتح S/Z بما اعتبره بارت وآخرون تخلياً عن المشروع البنيوي: إن بارت يصر على أنه بدلاً من تناول العمل بوصفه تجلياً لنظام تحتي، فإنه سوف يستكشف اختلافه عن نفسه، روغانه اللامنضبط والطريقة التي يتغلب فيها على الشفرات التي يبدو أنه يرتكز عليها.(p. 913) إن حقيقة أن S/Z كان يُنْظر إليه كمثال متطرف لكلا البنيوية وما بعد البنيوية ، يقترح علينا

أن ننظر إلى هذا التمييز بنوع من الريبة. وعلينا أن نتذكر منذ البداية أن محاولات البنيوية لوصف شفرات الخطاب الأدبي كانت مرتبطة باستكشاف كيف إن أعمال الطليعة، مثل أعمال ألان روب جرييه، تدفع بتلك الأعراف إلى الصدارة، وتحاكيها محاكاة ساخرة وتنتهكها.

وهناك بطبيعة الحال، تباينٌ بين الطموحات العلمية للبنيوية، و، على سبيل المثال، نسخة ما بعد البنيوية التي تسمى "التفكيكية"، والتي تظهر على نحوٍ مميز كيف تقوض الخطابات الفروض الفلسفية التي تعتمد عليها؛ ولكن يمكن للمرء أن يبجل هذا الاختلاف بسهولة. إن الكتابات البنيوية تلتمس العون على نحو متكرر من النموذج اللساني بهدف نقل بؤرة التفكير النقدي من الذوات إلى الخطاب، من المؤلفين بوصفهم مصادر للمعنى، إلى أنظمة الأعراف المشتغلة داخل الأنظمة الخطابية لإحدى الممارسات الإجتماعية. إن المعنى يُنظر إليه كناتج للشفرات والأعراف- وأحياناً خرق الأعراف. وتفترض البنيوية العديد من العلوم التي تضطلع بوصف هذه الأعراف- علم العلامات العام، علم الميثولوجيا، علم الأدب- والتي تشكل الأفق المنهجي لنطاق من المشاريع التحليلية. وينصب الاهتمام داخل كل مشروع من هذه المشاريع على نحو مميز على ظواهر هامشية أو إشكالية تساعد على تحديد الأعراف التي تستبعدها والتي تعتمد قوتها على هذه الأعراف. إن فكرة علمٍ أو نحوٍ كامل للأشكال يؤدي عمل الأفق المنهجي للعمل والذي يركز في الممارسة على اللانحوي أو المنحرف ، كما في الدراسات الأنثروبولوجية للتلوث أو التابو أو في دراسات ميشيل فوكو

البنيوية عن الجنون والسجن. ويمكن للمرء أن يجادل بأن فكرة علم شامل تلعب نفس الدور بالنسبة للبنيوية الذي تلعبه فكرة المساءلة الشاملة بالنسبة لبعض توترات ما يطلق عليه ما بعد البنيوية: لا يعد علمٌ كامل ولا مساءلةٌ تامة تحققاً ممكناً، ولكن كل منهما يكون إقتصاداً ينتج تحليلات شديدة الأثر لاشتغال الخطاب. إن فكرة أن عمل بارت قد جرى عليه تحولٌ جذري في الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية في S/Z هي فكرة ساعد بارت نفسه على تشجيعها، ولكن اهتمامات S/Z كانت واضحة في عمله منذ البداية. والأمر الأكثر استساغة ودلالة في عمله هو التحول الذي يحدث عندما يطلق على نفسه وصف "رجل اللذة" hedonist .

8

رجل اللّذة

في مقابلة شخصية له جرت عام 1975 لتوضيح مفهومه عن اللذة في عمله ، صرح بارت برغبته في "تحمل تبعة نوع معين من أنواع مبدأ اللذة hedonism ، وهو شكل من أشكال العودة إلى فلسفة شوهت سمعتها وتم قمعها لقرون" (Le Grain de la voix, pp. 194 – 5) . ويعد كتاب "لذة النص" Le Plaisir du texte الوثيقة الأولية لهذا الإحياء. ولكن اللذة تلعب دوراً أساسياً في كتابات بارت الأخرى. إنه يسأل في "بارت بقلم بارت" (Barthes par Barthes (p. 107/103 "
un e –□
[pourprement de plaisir . ويصرح في "صاد / فوربيه/ لويولا" (Sade / Fourier / Loyọla, p. 12/7) "النص موضوع للذة". ولكن اللذة يتوجب الاستيلاء عليها "إن التحدي الذي يواجهنا به الأدب هو كيف يقلقنا هذا العمل، يثير دهشتنا ، يحققنا؟!

إن كتاب "لذة النص" نظريةٌ في اللذة النصية، ولكنه أيضاً مرشد، بل واعتراف. "إن ما يمتعني في قصةٍ ما، يكتب بارت "ليس محتواها مباشرة، ولا حتى بنيتها، وإنما الخدوش التي أركبها على السطح الرقيق: إنني أنطلق إلى الأمام، أثب مرحاً، أتطلع، أنغمس مرة أخرى" (p. 12-22/11). إن اللذة تأتي من الانحراف الذي يحدث عندما لا أحترم الكل". وأحْمَل عبر اللغة التي تبدو معتمة، "مسرحية"، أو حتى دقيقةً إلى حد الإسراف. (p. 32/18) إنه يحصل على المتعة مثلاً من الدقة "لقد قرأت في بوفار و بوشيه هذه العبارة التي تمنحني اللذة "كانت الملابس، والملاءات، والمناشف كلها معلقة عمودياً، مشدودة إلى حبال متوترة بمشابك خشبية." هنا، أستمتع بدقة مسرفة، نوع من الدقة المهووسة للغة، جنون الوصف (الذي نقابله في نصوص روب جرييه)" (p. 44/26). إن بارت الذي يروي عن استمتاعه بتفاصيل الحياة اليومية في الروايات، والسِّير الذاتية أو التواريخ، يواصل تخيل استاطيقا ترتكز على لذة المستهلك و "طوبولوجيا لذات القراءة — أو قُرّاء اللذة"، التي يجد فيها كل عصاب قرائي لذة نصية خاصة: إن يكون الفيتيشي عاشقاً للشذرات والاقتباسات وانعطافات العبارة والهاجس، أن يكون مستخدماً متحمساً للغات الواصفة، الومضات، والتحليلات النصية، وأن يكون المصابُ بالذهان مؤولاً عميقاً باحثاً عن الأسرار والتعقيدات؛ والهستيري، متحمساً، يتخلى عن كل الانسلاخات النقدية ليقذف بنفسه في قلب النص (pp. 99-100/63)

ويمكن أن تبدو مناقشات القراءة واللذة وكأنما تعزز صوفية النص،

ولكن بارت يصر على أن "الجهد الكلي يكمن في تمدية لذة النص، في جعل النص موضوعاً للذة، شانه شأن أي موضوع آخر ... إن الشيء المهم هو تسوية حقل اللذة، إزالة التعارض الزائف بين الحياة العملية والحياة التأملية. إن لذة النص هي كالتالي: مطلب موجَّه ضد عزل النص" وإصرار على توسيع الاستثمار الإيروتيكي لكي يطال موضوعات شتى، بما في ذلك اللغات والنصوص. (p. 93/58-9)

ولكي يُدْرج النص في حقل اللذة، يستدعي بارت الجسد: إن لذة النص هي اللحظة التي يتتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة" (p. 30/17) أو ، مرة أخرى:

كلما حاولت أن "أحلل" نصاً منحنى اللذة، فإن ما أواجهه ليس ذاتيتي، وإنما الفرد المعطي الذي يجعل جسدي منفصلاً عن أجساد أخرى االذي يمنحه المعاناة أو اللذة. إنه جسدي المستمتع [- corps de joui sance] هو الذي أواجهه، وجسد المتعة هذا هو أيضاً ذاتي التاريخية؛ لأنني أقيم توازناً في نهاية كل سيرورة معقدة تجمع العناصر السيرية، والتاريخية، والسوسيولوجية والعصابية (التعليم ، الطبقة الاجتماعية ، تشكل الطفولة، إلخ) بين التفاعل المتناقض للذة (الثقافية) ، والمتعة (اللاثقافية) [pp. 98-9/62]

إن الإحالة إلى الجسد جزءٌ من المحاولة العامة لبارت لإنتاج بيان مادي للقراءة والكتابة يضم أربع وظائف محددة. أولاً، تنتج مقدمة هذا المصطلح غير المتوقع غرابةً صحية، ولاسيما في التقليد الفرنسي حيث تم التطابق لأمد طويل بين الذات والوعي كما في الكوجيتو الديكارتي

"أنا أفكر ، إذن أنا موجود" إن هذه الذات، وهي وعيٌ واعٍ بنفسه، ليست هي ما تَخبُر اللذة النصية، ويعمل الجسد بوصفه الإسم الذي يطلقه بارت على الكينونة المتورطة، كينونة أكثر إبهاماً تماماً وتغايراً ، وأقل تحكماً وانفتاحاً على نفسها من "العقل" الديكارتي.

ثانياً، لقد كرست البنيوية طاقة عظمى لإظهار أن الذات الواعية لا ينبغي التعامل معها كمعطىً ومصدر للمعنى وإنما ينبغي النظر إليها كناتج لقوى ثقافية وشفرات إجتماعية تعمل من خلالها. إن الذات الواعية، على سبيل المثال، ليست سيد اللغة الت تتكلمها. إنني أعرف الانجليزية بالمعنى الذي يمكن لجسدي أن يتكلم ، ويكتب ويفهم الإنجليزية، ولكني لا أستطيع أن أجلب إلى وعيي النظام الواسع والمعقد للمعايير التي تشكل معرفتي. إن نعوم تشومسكي يجادل بأن من غير المتعين علينا أن نتحدث عن أطفال "يتعلمون لغة"، كما لو كان ذلك فعلاً من أفعال الوعي وليس لغةً "تتنامى" بداخلهم. إنه يطلق على اللغة وصف "عضو ذهني" ، ينسبه إلى الجسد لكي يؤكد على أن ما هو متورط شيء أكبر بكثير من الوعي. إن مهارات ثقافية أخرى تستلزم أيضاً ما هو أكثر بكثير من المعرفة الواعية : إن خبيراً في الخمر لا يستطيع أن يفسر كيف يميز عاماً عن عام آخر، ولكن جسده يعرف كيف يفعل ذلك. إن استعمال بارت لـ "الجسد" يوحي باعتبارات من هذا النوع.

ثالثاً، نظراً لأن البنيوية تميل لتناول الذات بوصفها محصلةً لمجموعة من الشفرات والقوى البنيوية – إن ذاتيتي ، يقول بارت في فقرة من S/Z استشهدنا بها في الفصل السابع ، هي مجرد وفرةً زائفة، ناتج

كل الشفرات التي تشكلني – فإن بارت لم يتمكن من الحديث عن لذة الذات دون الاحتكام إلى العديد من الأسئلة التي قام بطرحها بإصرار، ومع ذلك، فإنه يحتاج إلى طريقة للكلام تأخذ في الاعتبار الحقيقة التوسعية التي ترى أن بإمكان الفرد أن يقرأ ويستمتع بنص من النصوص ، وبأنه مهما يكن من أمر تنميط أو تعميم ذاتيته، فإن خبرات بعينها تُعامل بشكل أفضل بوصفها خبرات تخصه هو. إن فكرة الجسد تتيح لبارت تجنب مشكلة الذات: باحتكامه إلى "المعطى الذي يفصل جسدي عن أجساد أخرى، ويخصه بالمعاناة أو اللذة" ، يؤكد بارت أنه لا يتحدث عن الذاتية. إن قائداً روسياً للجوقة عندما ينشد "لا يكون الصوت شخصياً: إنه لا يعبر عن شيء يخصه، يخص روحه؛ إنه لا يكون صوتاً أصلياً ، ومع ذلك يكون فردياً: إنه يحملنا على سماع جسد ليس له هوية، ولا "شخصية" personality ، ولكنه برغم ذلك جسدٌ معزول. (Image, Music, Text, p. 128) . إن Le Roland- Barthes san peine ، وهو "النحو" البارودي لبارت، يقبض على هذه الثيمة على نحو رقيق عندما يوضح بأن بامكانك أن تدرك في رولان بارت بأنك لا تستطيع أن تصل إلى اتفاق مع شخص ما بالقول، "نظراً لأنك – دون شك، لا تمتلك نفس جسدي" 2

رابعاً، إن إحلال الجسد محل العقل يتفق مع تشديد بارت على مادية الدال كمصدر للذة. إنه عندما يستمع إلى غناء يفضل المظهر الجسدي "للصوت" على التعبير، المعنى أو النطق. ويستمتع في اليابان بالإبهام الذي يميز ثقافتها بالنسبة للأجنبي (الذي لا يستطيع رؤية المعنى الذي

يكون واضحاً بالنسبة لمواطن ياباني). إن كل شيء يشاهده ، يصبح عَرْضاً ممتعاً لحركة الجسد: "هناك يوجد الجسد" (L' Empiro des signs, p. 20/10).

ولكن على الرغم من هذه الأهداف المحددة، فإن التوسل بالجسد يبدو وكأنه يحمل إمكانية دائمة للتعمية mystification. إن صياغة بارت الخاصة توحي أحياناً بأن ما يأتي من الجسد يكون أعمق، أحق، وفوق هذا كله، أكثر طبيعية من أي شيء آخر. "أستطيع أن أفعل كل شيء بلغتي ولكن ليس بجسدي إن ما تخفيه لغتي، ينطق به جسدي" ممقاطع من خطاب عاشق"- Fragments d'un discourse amo reux, p. 54/ 44). استمع إلى قائد جوقة الترتيل "هناك شيء ظاهر وعنيد، خلف (أو قبل) معاني الكلمات.. شيء هو مباشرةً جسد المنشد الذي يأتي إلى أذنيك من الفجوات العميقة، العضلات، الأغشية، الغضاريف... (Image, Music, Text, p 181). إن التأكيد على أن تحليلاً للنص يرتكز على الجسد المستمتع هو افتراض وجود وثوقية للجسد جديرة بالاعتبار – أكثر مما لو ارتكز على العقل المتشكك. إن Le Roland Barthes san pein يلاحظ ، عندما سُئل عن السلطة التي تكمن خلف العبارة، "إنني أتكلم من جسدي." ويؤكد بارت لاحقاً للى براعة هذا التحليل عندما يستهل "الحجرة المضيئة" - La Cha bre claire بالسؤال "ما الذي يعرفه جسدي عن الفوتوغرافيا؟" (p. 22/9) – وهو سؤال يستدعي افتراضه بتفوق المعرفة الجسدية، الإجابة "أقل مما يعرفه عقلك".

فإذا كان الجسد، كما يقترح بارت في Le Grain la voix ، هو "الذات وقد أضيئت برغبتها ولاوعيها" (p. 184) ، إذن فالمصطلح يقدم طريقة لتفادي مناقشة اللاوعي والارتباط بالتحليل النفسي، بدون التضحية بالاحتكام إلى طبيعةٍ أكثر أصولية من التفكير الواعي. إن بارت عندما يقترح بأنه مع كلٍ كاتب من العصور الماضية "توجد فرصة للطليعة حيثما كان الجسد وليست الأيديولوجيا هي التي تكتب" فإن استدعاء الجسد يوحي بأساس طبيعي خلف المظاهر الثقافية المؤقتة لأفكار أحد الكُتَّاب ، ويعزز ، تحديداً ، نوع التعمية الذي كان بارت قد حلله في "الأسرة الإنسانية" ، عرض الصور الفوتوغرافية التي حاولت أن تعين موضع طبيعةٍ في الأجساد الإنسانية خلف الاختلافات السطحية للشروط والمؤسسات الثقافية.

إن على وعي تام بالتعميات التي يمكن أن ترافق التوسل بالجسد (أو بالرغبة التي تعمل أيضاً كإسم جديد للطبيعة في الفكر الفرنسي الحديث). إن كتاب Image, Music, Text ينتبه إلى أن فكرة الكلية العضوية، "التي يتعين تمزيقها" ، تكتسب الكثير من طاقتها التضليلية من إحالتها الضمنية للجسد بوصفه صورة لكلية مُوَحَّدة (p. 174). إن كتاب "بارت بقلم بارت" يحدد الجسد كـ "كلمة مجسدة لقوى الطبيعة": "كلمة تمنح دلالتها المتوهجة المعقدة التي تفوق الوصف، والمقدسة على نحوٍ ما، وهم امتلاكها الإجابة عن كل شيء" (p. 133/129). ولكن بارت، في نزوعه الجديد نحو اللذة، كان غير راغب في التخلي عن أي من المصطلح أو الإحالة الضمنية للطبيعة التي كان

المصطلح يستدعيها دائماً إلى كتاباته. إن بارت الذي قام ذات مرة، بلا رحمة، بفضح محاولة البورجوازية استبدال الطبيعة بالثقافة، واستبعاد العقل والاعتماد على ما "نحس به" مباشرة أو على الرأي الشائع، يكتب الآن على سبيل المثال: "إنني أستطيع أن أسمع بيقين كامل - يقين الجسد، يقين الإثارة - أن عزف واندا لاندوسكا على القيثارة، يأتي من جسدها الداخلي وليس من التدافع الإصبعي الصغير للعديد من عازفي القيثارة (إلى الحد الذي تكون فيه: آلة مختلفة)" (Image, Music, Text، 189). هل هذا بارت مختلف؟

وفي الحقيقة، وبغض النظر عن الوظائف الاستراتيجية التي قمت بذكرها، فإن الاحتكام إلى الجسد، يمتلك طاقة تفسيرية متهافتة. إن بارت بكشف في "الغرفة المضيئة" أثناء طرحه لسؤال "ما الذي يعرفه جسدي عن الفوتوغرافيا؟" أن بعض الصور الفوتوغرافية "وُجدتْ من أجلي". لقد كان عليه إذن أن "يضع قاعدةً بنيويةً"، هي قاعدة للتباين: إن stadium الصورة، كما يطلق عليها، هي ما يدركه المرء ففضل ثقافته العامة وفهمه للعالم - فهم لما يُمَثَّل - بينما تكون - pun tum الصورة شيئياً يقاطع أو يزعزع هذا المشهد "تلك الحادثة التي تخترقني" (pp. 44-9/23-7). ويستخلص بارت "عليّ أن أسلم بأن رغبتي كانت وسيطاً ناقصاً وبأن ذاتيةً أختزلت في مشروع لذَّتها لا يمكن لها إدراك الكلي" (p. 95/60) (في الجزء الثاني من الكتاب يستمر في نسبة الفوتوغرافيا إلى القوى العامة للحب والموت).

إن كتاب "لذة النص" Le Plaisir du texte، على الرغم من

إحالته المتكررة إلى اللذة الجسدية، هو أيضاً عملٌ نظري. إنه يحول التمييز الذي أقامه في S/Z بين القرائي والكتابي إلى تعارض لا متناظر بين نوعين من اللذة: plaisir (اللذة) و jouissance (المتعة). إن اللذة تكون أحياناً المصطلح العام للذائذ القراءة بكافة أنواعها "ومن ناحية أخرى، أحتاج إلى "لذة" عامة كلما تعيَّن عليَّ أن أشير إلى إسراف للنص... وأحتاج من جهة أخرى "لذة خاصة، جزء بسيط من اللذة ككل، كلما كنت محتاجاً للتمييز بين الشعور بالخفة والنشاط، التحقق والطمأنينة (الشعور بالامتلاء عندما تخترق الثقافة بحرية)، من ناحية، والصدمة، والتمزق، وحتى الضياع، وهي أشياء لصيقة بالمتعة، من ناحية أخرى. (p. 34/19) ويصر بارت أحياناً على التمييز: إن نص اللذة هو النص القرائي، النص الذي تعرف كيف تقرؤه؛ ونص المتعة وهو النص الذي يفرض حالة من الضياع، النص الذي يسبب القلق، ربما إلى حد الملل، النص الذي يزعزع الأسس التاريخية والثقافية والسيكلوجية للقارئ، تماسك أذواقه، قيمه، ذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة" (p. 25-6/1).

إن الكتاب يستكشف العلاقات (التاريخية، السيكلوجية، الطوبولوجية) بين هذين النوعين من النصوص، أو مظاهر النصوص، و، في الوقت الذي يحتفظ فيه بأهمية التمييز، يبدو وكأنه يوحي باستمرار بأن اللذة النصية والآثار النصية يعتمدان على إمكانية العثور على لحظات متعة في النصوص المريحة للذة، أو في إمكانية جعل الكتابة ما بعد الحداثية قرائية بما يكفي بحيث يمكن توليد آثارها

المزعزعة العنيفة التي تشبه هزة الجماع. إن بارت يكتب "لا الثقافة ولا تدميرها إيروتيكي. إن الفجوة بينهما هي التي تصبح كذلك. ليس العنف هو الذي يطبع اللذة؛ التدمير لا يعنيها؛ إن ما ترغب فيه هو موقع الضياع ، فتق، قطع، إنكماش، التلاشي الذي يقبض على القارئ لحظة المتعة" (p. 15/7). إن الجسد العاري أقل إيروتيكية من الموضع الذي يتفتق عنده الثوب (p. 19/9). إن تقنيات الطليعة، أو خلخلة التوقعات التقليدية هي الأكثر ترويعاً من ناحية اللذة، كفجوات في خطاب قرائي: فلوبير، على سبيل المثال، له طريقة في قطع، ثقب الخطاب دون أن يجعل منه شيئاً بلا معنى." (p. 18/8) . "النص يحتاج لظله، شيئاً من الأيديولوجيا شيئاً من التمثيل، شيئاً من الذات: أشباح ، جيوب ، آثار ، سحب ضرورية: لابد للانحراف أن ينتج تعارضه الخاص" (p. 53/32). وحتى في هذه الحالة، فإن الانقطاعات، أشكال التلاشي، عدم الحسم، واللحظات اللاقرائية تتضمن، يقول بارت، نوعاً من السأم. "السأم ليس بعيداً عن المتعة، إنه المتعة منظوراً إليها من شواطئ اللذة" (p. 43/25-6). "ليس هناك سام حقيقي" — إنه مجرد متعة تقاربها متطلبات أخرى.

إن هذه القاعدة الأساسية للسأم توضح ما يفعله بارت في "نص اللذة". إننا نفكر عادة في السأم بوصفه تجربة وجدانية مباشرة، ولكنه مقولة نظرية أساسية لها دور في أي نظرية للقراءة. إذا قرأ المرء باهتمام أي كلمة في رواية لزولا، فإنه سوف يشعر بالسأم . كما يمكن أن يفعل إذا مر مروراً سريعاً على رواية فينيجانس ويك Finnegans Wake وصولاً

إلى الحبكة. أن تتأمل السأم هو أن تفكر في النصوص وفي استراتيجيات القراءة التي تتطلبها هذه النصوص، مشروع نظري أكثر منه مشروعاً اعترافياً. فإذا بدا كتاب "لذة النص" وكأنه لا يتعامل مع نفسه بجدية كنظرية، بتجنبه للاستمرارية بوعي ذاتي، فليس معنى ذلك ضررة ألا يتعامل معه القراء بجدية، كشذرات من مشروع نظري متصل.

إن إحياء بارت لمبدأ اللذة يمكن أن يكون أكثر مشروعاته صعوبة على التقييم، لأنه يبدو منغمساً في بعض الأضاليل التي قام بفضحها بشكلٍ مؤثر في وقت سابق. ومع ذلك فقد واصل تحديه للأرثوذكسية الفكرية. إن حديث اللذة كان قد نحى جانباً عبر أقوى المشروعات الفكرية لذلك الوقت، وخاصة تلك التي كان يشجعها ، بحيث كان تشجيعه لمذهب اللذة خطوة جذرية. ولكن تطويراته للذة النص بدت وكأنما توجه النقد الأدبي باتجاه قيم لم يتخل عنها التقليديون أبدا، وخلقت إحالاته للذة الجسدية عند الكثيرين بارت جديد أقل علميةً أو عقلانيةً. إن ثورته الغريزية ضد مناخ فكري ساعد هو في خلقه، جعله على نحو ما مستساغاً لدى قطاع عريض من الجمهور، الذي كان يرى فيه الآن شخصية مألوفة: الأديب الحساس المنغمس ذاتياً، الذي يكتب عن اهتماماته ولذاته الخاصة دون أن يتحدى بأي شكل الطرق الأساسية للتفكير. إن مبدأ اللذة عند بارت ، وهو مبدأ إستراتيجي وجذري، يعرضه مراراً لاتهامات الرضا الذاتي. إن Sollers écrivain يتحدث عن اللذة المركزية التي ينتجها "تحول الموضوعات الحسية إلى خطاب "يمكن أن يحمي أكثر ألوان الكتابة حدة من السأم." إن عمل

سولرز هو غابة من الكلمات أبحث في داخلها عما سوف يلمسني" (لقد كنا كأطفال نمارس الصيد في الريف مقابل كرات الشيكولاتة التي كانت مخبأة هناك)... إنني أنتظر الشذرة التي سوف تقلقني وتؤسس المعنى من أجلي" p. 58. إن هذه الجملة الاعتراضية، برغم كل عاطفيتها السنتامنتالية يمكن أن تكون إحدى أكثر لحظات بارت جسارة ككاتب.

9

الكاتب

عندما يعود رولان بارت إلى كتابه "بارت بقلم بارت" Barthes par Barthes ، فإنه لا يجد نفسه ناقداً، ولا سيميولوجياً، وإنما كاتباً. إنه لا يقلب الرأي في صحة المفاهيم التي شدّد عليها، وإنما ينتبه إلى فاعليتها كتكتيكات للكتابة "إنها تجعل النص يعمل بالطريقة الملائمة"، إنها "تتيح له قول شيء" . لقد جعله موت أمه راغباً في الكتابة عنها، وأظهر المسار النهائي لمحاضراته في الكوليج دي فرانس، حول "الاستعداد للرواية"، إهتماماً مدهشاً بتفاصيل حياة الكُتّاب ، وبالكيفية التي كانوا ينظمون بها اوقاتهم، فضاءات عملهم، وحياتهم الاجتماعية أثناء انخراطهم في عملية الكتابة. لقد ناقش في المقابلات الشخصية التي جرت معه وفي كتاب "بارت بقلم بارت" "علاقته الخاصة بأدوات الكتابة" (القلم الحبر كان مفضلاً على القلم الجاف أو الآلة الكاتبة)، وتنظيم طاولة الكتابة، وجدوله اليومي - مناقشات تم محاكاتها محاكاة ساخرة في Le Roland Barthes san peine . لقد أعلن ذات مرة،

أن الكتابة بالنسبة لكاتب حقيقي فعلٌ لازم: إننا نكتب فحسب (أو نكتب نصاً). 1 والآن، يقدم عمله ذاته على النحو التالي: إن مهمته ليست تحليل أنواع معينة من الظواهر عن طريق القراءة. إن "بارت بقلم بارت" ليس نقداً لأعماله السابقة: "إنني أتخلى عن التتبع المرهق لقطعة قديمة من نفسي، أنا لا أحاول استعادة نفسي (كما يمكن أن نقول عن الأثر أو التذكار). أنا لا أقول: "سوف أصف نفسي؛" ولكن "أكتب نصاً أدعوه ر. ب" (p. 60/56). إنه يقترح أن عمله كله يمكن أن يكون محاولة سرية لإحياء يومية جيد*، وهو شكل أدبي تستكشف مقاطعه بانعكاس ذاتي صلته الفعالة بالكتابة.

وحتى في الوقت الذي كان يقترح فيه علوماً جديدة، منح نفسه إجازة الكاتب في أن ينتحل ويستثمر لغة اختصاصات أخرى. إن مقاله "الأسطورة اليوم" في كتاب "ميثولوجيات" Mythologies يخبرنا في فقرته الأولى بأن الأسطورة "نوعٌ من الكلام"، "أحد أنظمة الاتصال"، "رسالة" و"إحدى صيغ التدليل"، التي تستخف في مرح بالتمييزات الهامة بين هذه المفردات في اللسانيات. ولقد غدت علاقة بارت الكتابية فيما بعد بالمفاهيم أكثر وضوحاً وأصبحت موضوعاً للتعليق. إن كتاب "الغرفة المضيئة" La chamber claire، يقول بارت، ينحرف عن "فينومينولوجيا مبهمة اتفاقية، بل وكلبية ساخرة، وهو يوافق بيسر على تشويه أو تفادي مبادئها تبعاً للهوى الذي يوجه تحليلي" (p. 40/20). إن مقطعاً من "بارت بقلم بارت" يصف هذا النزوع بمفردات مختلفة:

بالنسبة للأنظمة المحيطة به، ما هو عمله؟ تقول غرفة الصدى: إنه يعيد إنتاج الأفكار على نحو سيء، إنه يتبع الكلمات، إنه يبدي احترامه لمفرداته اللغوية، يستدعي الأفكار، يكررها تحت إسم من الأسماء: إنه يستفيد من هذا الإسم كما يستفيد من رمز emblem (وبذا يمارس نوعاً من الأيديوغرافيا * الفلسفية) ويعفيه هذا الرمز من تتبع النظام الذي يكون الرمز فيه هو داله (الذي يمثل ببساطة علامةً له). إن الطرح أو التحويل transference المستمد من التحليل النفسي والذي يبدو أنه موجود هناك، يهجر مع ذلك بسهولة الموقف الأوديبي. إن "مستودع الصور اللاكاني [imaginaire] يمتد إلى تخوم "عشق الذات" الكلاسيكي [amoure - propre] ... إن "البورجوازية تستقبل النبرة الماركسية كلها، ولكنها تستمر في تدفقها تجاه الجمالي والأخلاقي. وبهذه الطريقة، تنتقل الكلمات ، بدون شك، وتتواصل الأنظمة، وتختبر الحداثة modernity (الطريقة التي تختبر بها كل لالأزرار في جهاز راديو لا نعرف طريقة تشغيله)، ولكن المتناص - i tertext الذي يتم انتاجه بهذه الطريقة، يكون سطحياً على نحو حَرْفي:

إن الإسم (فلسفياً ، نفسياً تحليلياً ، سياسياً ، علمياً)، يحتفظ في نظامه الأصلي بخطٍ لا يُقطع ولكنه يبقى: متماسكاً وطافياً. إن السبب في ذلك دون شك هو أن المرء لا يمكنه أن يرغب في وقتٍ واحد في كلمة ويصل بها إلى منتهاها: إن الرغبة في الكلمة، بداخله ، تسود، ولكن تلك اللذة تتشكل جزئياً بفضل نوع من الاهتزاز المذهبي. [p. 78/74]

ومهما يكن من أمر لذائذ تحرير مصطلحٍ ما من نظامه الأصلي،

فإن "الاهتزاز المذهبي" كانت له أهميته بالنسبة لنجاح كتابات بارت، وعندما كان يتخلى عن ذلك عبر ابتكاره لمصطلحاته الخاصة، متخلياً عن الدعم المكشوف لمتن خطاب آخر، فإن النتائج تكون جد مختلفة. ولكونه عاشق دائماً للتصنيفات، فقد اعتاد اللجوء إلى مصطلحات فنية أو مسكوكات إغريقية. إنه يؤكد في "عن راسين" Sur Racine وجود ثلاثة أنواع من التاريخ الأدبي: تاريخ المدلولات الأدبية، تاريخ الدوال الأدبية، وتاريخ الدلالة الأدبية. إن استخدام المصطلحات التي تسكن معاً والتي يؤيدها نظام من الفكر، يمنح التصنيف منطقاً ومقبولية حتى في حالة استخدامها على نحو مجازي. تأمل في المقابل، تصنيفاً من Sollers écrivain ، حيث يقترح بارت وجود خمس طرق لقراءة سولرز "en ras- ، "en déroulé" ، "en prisé" ، en piqué mottes" و "en pleine -ciel" والتي يمكن أن تترجم تقريباً إلى "في الوخز" ، "في التذوق" ، "في البسط" ، "الاسفاف بمستوى الأرض" ، "في كبد السماء" (p. 75). إن هذه الطوبولوجيا تصويرية على نحو مضاعف: إن المقولات تقدم كما لو أنها صيغ أو مفاتيح (قراءة " في كبد السماء")، وهي مستمدة من مناطق جد مختلفة من الخطاب؛ ولا يكاد يكون بينها جامع مشترك وتستخدم بطرق ملتوية في القراءة. أن تقرأ في "صيغة الوخز" يعني ان تلتقط عبارات سائغة من هنا وهناك، وأن تقرأ في "صيغة التذوق" يعني أن تتبنى بشكلٍ كامل تطوراً خاصاً، وأن تقرأ في "صيغة البسط" هو أن تتقدم بسرعة واضطرار ؛ بينما تتقدم قراءة في "الإسفاف بمستوى سطح الأرض" كلمة بكلمة، وتتبنى

قراءة "في كبد السماء" مسحاً يرى النص كموضوع في سياق ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه طوبولوجيا الجاهز للاستعمال عند الحاجة: وهي قراءة موحية، وربما ذكية، ولكن بدون افترضات نظرية، وفرصة تكاد تكون منعدمة في أن يحاول الآخرون دمجها في نظرية للقراءة. لقد واصل بارت عمل بيانات نظرية ولكنه كان يجد على نحو متزايد طرقاً لتقديمها، طرقاً تقوض مكانتها المنظرية.

إنه مميز ككاتب، وعظيم الأثر: أستاذ النثر الفرنسي الذي سك لغة جديدة ونابضة بالحياة للنقاش الفكري. إن إيثاره لنحو بَدَلي - a positional* فضفاض غير اعتيادي، يُسْلك معاً في خيط واحد جملاً وعبارات تصل إلى ظاهرة من الظواهر من زوايا مختلفة، يُمَكّنه من إضفاء طابع من المادية الحسِّية على المفاهيم المجردة. إن أساس فنه هو استخدام إحدى المفردات وإيحاءات سياقها المعتاد في سياق كامل الاختلاف، الأمر الذي يتجلى أكثر ما يتجلى في الاستعارات التي يُجْعَل فيها السياق المنقول صريحاً: "أنا لا أستعيد نفسي" (كما نتحدث عن أثر أو تذكار)" ؛ "معفي من المعنى (كما يعفى المرء من الخدمة العسكرية)". إن بارت يصف خياله بوصفه "تناظرياً" homological وليس استعارياً، يهتم بمقارنة أنظمة وليس موضوعات معينة (Barthes par Barthes, p. 62/58). وهذا ، في آن معاً، أحد ملامح أسلوبه وأستراتيجية تحليلية عامة، مثلما يتعامل مع أحد الأنشطة بوصفه لغة ويسعى لاكتشاف المكونات والتمييزات الممكنة لتي يستلزمها هذا النشاط.

إن كتاب "إمبراطورية العلامات" هو عمله الأول غير المقيد بمشروع نقدي تحليلي. لقد لاحظ أن اليابان "حررتني كثيراً على مستوى الكتابة" (Le Grain de la voix, p. 217). لقد وجد أمامه في الحياة اليومية موضوعات ومشروعات كانت تتطلب كتابةً تتسم بالخفة والنشاط، ميثولوجيات سعيدة للحضارة خلافاً لميثولوجياتنا. وبدلاً من تخيل يوتوبيا خيالية، يكتب بارت، أستطيع "دون أن أدعي بأي طريقة من الطرق تصوير أو تحليل أي واقع مهما كان نوعه، أن أنتقي من مكانٍ ما في العالم عدداً من الملامح (مفردة جرافية ولسانية) وأشكل منها نظاماً. وهذا هو النظام الذي سوف أطلق عليه "اليابان" (p. 93). إن ستاً وعشرين مقطعاً طويلاً يتأمل كل منهما ملمحاً معيناً من ملامح هذه الحضارة - الطعام، المسرح، الوجوه، الهيكو* haiku، آلات الثقب - ترسم الخطوط العامة ليوتوبيا بارت، حيث تفرغ الأشكال من المعنى ويكون كل شيء سطحياً، دون أي ذكر لليابان الرأسمالية بمعجزاتها الاقتصادية وتفوقها التكنولوجي. لقد كان بارت على وعي بنوع الانتهاك الذي يرتكبه والذي يتمثل في إضفائه طابعاً من المثالية على اليابان، في الوقت الذي كان فيه أصدقاؤه من جماعة "تل كل" يشجعون ماوتسي تونج والثورة الثقافية الصينية. ومهما يكن من أمر حقيقتها، فإن اليابان وضعت بارت "en situation d'écriture" (في موقع الكتابة).

إن كتاب "بارت بقلم بارت" ربما يكون أهم إنجازات هذا الكاتب. إنه مجموعة من المقاطع المرتبة ترتيباً أبجدياً، بعضها بضمير المتكلم

وبعضها بضمير الغائب، ولها عناوين عَرَضية إلى حدٍ ما، والتي يمكن أن تكون قد أضيفت فيما بعد لكي توحي بتنظيم عشوائي؛ هذا "ليس كتاب أفكاره الخاصة" وإنما "كتابُ مقاومة أفكاره الخاصة" (p. 123/119). إن الكتاب المُغوي في انتقاصه الذاتي الخيالي يغري المرء باستخدامه كمرشد معتمد، نظراً لإنكاره سلطته الخاصة على وجه الخصوص: "إن ما أكتبه عن نفسي ليس أبداً الكلمة الأخيرة: كلما كنت أكثر إخلاصاً، كلما كنت أكثر قابلية للتأويل ... إن نصوصي منفصلة، ليس فيها نصٌ يتمم الآخر؛ والنص اللاحق ليس سوى نصٍ مغاير، وآخر نص في السلسلة ليس النهائي في المعنى : نصٌ فوق نصٍ لا يضيء شيئاً البته. (p. 124/120)

إنه يقاوم أفكاره ويتحدث عن "ر. ب" ، ولا يحلل نفسه وإنما "يُخرِج نظاماً - للصورة - مطوفاً حول صُوره ، مثل مسطحات على المسرح ، مستدعياً بعضها من الكواليس، ودافعاً بعضها الآخر إلى الخلف. في استبعاد لها. إنه يقدم ذكريات الطفولة على نحو أكثر إيجابية ونوستالجية مما كانت توحي به ملاحظاته السابقة حول نفسه. إنه لا يتردد في رسم الخطوط العامة للحياة المطمئنة التي كان يحياها بوصفه أحد أعضاء الطبقة الوسطى، وخاصة عندما كان يقضي عطلاته في الريف... من المؤكد أنني عندما أفشي أسرار حياتي على نحو أكبر، كلما فضحت نفسي أكثر لأن ما هو "خصوصي "حقيقة"، وسيء السمعة بالنسبة لمعتقد Doka انتليجنسيا اليسار، "هو الأفعال التافهة، آثار الأيديولوجية البورجوازية التي تبوح بها الذات" (p. 85/82). إنه،

وفقاً لهذه الشروط، يُخاطر بالفعل. . على الرغم من أن الكتاب كتوم على نحو مدهش بالنسبة لموضوعات أخرى. إنه يكتب عن أمه، ولكنه يتحاشى تماماً الكلام عن أخيه غير الشقيق الذي استبعده من كتابته دافعٌ غامض. إن نصير الجسد هذا لا يرتكب أي حماقات جنسية. إن مقتطفاً من "الإلهة H" يشير إلى أن "اللذة الكامنة في إنحراف ما (إنحراف الشذوذ الجنسي وتدخين الحشيش في هذه الحالة) غالباً ما يُستخف بها. (p. 68/63) . ولكن ليس هناك ما يشير، سواء عن طريق الاعتراف أو الحكاية، إلى الكيفية التي كانت عليها حياته الجنسية. "إنني" عبر "كتابة الذات" ، وجمع نظام الصورة "أعطلها لكي أحمي نفسي وأعْرضها في ذات الوقت". (p. 166/162). إن النسب تكون محسوبةً بدقة.

إن صفات بارت يمكن أن تُعرض على أفضل وجه عن طريق مقاطع مثل المقاطع التالية، وهي تأمل ذاتي الوعي حول الكتابة:

إن نبرةً حكمية يوحي بها هذا الكتاب (نحن ، المرء، دائماً) والآن، تختلط الحكمة بفكرةٍ جوهرية حول الطبيعة الإنسانية. إنها ترتبط بأيديولوجيا كلاسيكيةٍ: إنها أكثر أشكال اللغة غطرسة (وأغباها في الغالب). لماذا لا نرفضها إذن؟ إن السبب هو، كما كان الحال دائما، انفعالي: إنني أكتب حكماً (أو إنني ألخص حركتها) لكي أعيد الطمأنينة إلى نفسي: عندما تطرأ أزمة، فإنني ألطف من وقعها بأن أعهد بنفسي لثبات ما يفوق طاقاتي: "إن الأمر في الحقيقة يكون دائماً على هذه الشاكلة": وتولد الحكمة. إن الحكمة هي نوع من اسم – الجملة ،

أنّ تسمي يعني أن تلطف. وفضلاً عن ذلك، يكون هذا أيضاً حكمة: إنه يلطف مخاوفي بشأن البحث عن غلوٍ ما عن طريق كتابة الحكم. [p. 181/179].

إن قوة هذه التأملات تعتمد على تحديدها لهوية الأسباب العاطفية للأبنية الفكرية. ولكن نظراً لأن ما يُغوى هو تفسيرٌ قوي – بناء ذهني – فإن القارئ، شأنه شأن الكاتب نفسه، يقع في فخ دائرة خطابية. وكلما إزداد الإيمان الذي نخلعه على هذا التأمل، كلما تعين علينا أن نشك فيه أكثر.. إن مثل هذه التفخيخات هي آثار كتابة قوية.

إن أكثر إنجازات بارت رواجاً ولامألوفية ككاتب هو كتاب "مقاطع من خطاب عاشق" Fragments, d'un discourse amoureux، وهو كتابة تنتمي لخطاب العشق. إن هذه اللغة – وهي بالأساس شكاوي وتأملات العاشق عندما يكون وحيداً، وليست تبادلات عاشق مع معشوقه – لغةٌ من طراز قديم. وعلى الرغم من أن الملايين من البشر يتكلمون هذه اللغة، وعلى الرغم من انتشارها في قصصنا الرومانسي وبرامج التليفزيون وكذلك في الأدب الجاد، لا توجد مؤسسة تهتم باستكشاف هذا الخطاب والحفاظ عليه، وتعديله والحكم عليه، وتكراره والاضطلاع بمسئوليته. إن بارت الذي يضطلع بجزء من هذا الدور، يجد فيه طريقاً لإنتاج "الروائي" the novelistic: الرواية مخصوماً منها الحبكة والشخصيات. إن بارت يضم معاً، تحت عناوين مرتبة ترتيباً أبجدياً خطابات من شتى الأنواع: اقتباسات وإعادة صياغات من أعمال أدبية، خاصة "آلام فرتر" لجوته، ملفوظات بضمير المتكلم

يتأمل فيها عاشق بلا إسم موقفه ويفصح عنه، تأملات تقترحها كتابات نظرية شتى (أفلاطون، نيتشه، لاكان). إن سلسلة المقاطع أو "الصور" images (صور بمعنى "أوضاع") كما يسميها، تقدم المادة بالنسبة لرواية، وفرةً من المشاهد والملفوظات العاطفية أو التأملية، وهناك تلميحات مُعذّبة لقصة حب شخصية،ولكن ليس ثمة تطور أو استمرار، ليس ثمة حبكة ولا تصاعد في علاقة العشق، وبدلاً من تطوير الشخصيات، نعثر فقط على الأدوار المعممة للعاشق والمعشوق.

إن العناوين أسماء، "أرقام" غزلية أو "انعطافات":

فإذا كانت هناك صورة مثل "قلق"، فإن ذلك يُعزي إلى أن الذات صيح أحياناً (دون أي اعتداد بالمعنى العيادي للكلمة)- Je suis an goissé (أعاني من نوبة قلق!). إن كالاس تغني في مكان ما "- Ango cia!". إن الصورة (الوضع) هي نوع من لحنٍ أوبرالي؛ مثلما يمكن للتعرف على هذا اللحن، واستظهاره، واستخدامه عبر مذهبه - i cipit، فإن الصورة تستمد انحرافها من انعطافة عبارة، نوع من الشعر، لازمة أو قرار أو إنشاد تنطق به في الظلام. [P. 9/5]

"أريد أن أفهم..." ، ما الذيْ يتوجب عمله..." ، "عندما... أصبعي سهواً..."، "لا يمكن لهذا أن يستمر..."، تلك هيٍ بعض بدايات incipits صور العشق عند بارت الذي يقدم مقاطعا سوف نتعرف عليها، كما يقول. "إن الصور تتشكل على قدر ما يمكن لنا أن نتعرف، في الخطاب العابر، على شيء قد قُرأ، سُمعْ، استُشعر" (p. 814) . ومثلما يكون نحو اللغة وصفاً للكفاءة اللسانية للمتحدثين

الأصليين للغة، يسعى للإمساك بما هو مقبول نحوياً بالنسبة لهؤلاء المتحدثين، فإن بارت يحاول كذلك أن يمسك بما هو مقبول، ما يمكن إدراكه، تبعاً لشفرات ثقافتنا ومسكوكاتها، مثل شكوى العاشق. إن بارت يتخذ من رواية "آلام فرتر" لجوته نقطة مرجعية نظراً لأنها كانت تمثل نموذجاً لمواقف العشق في جزء كبير من الثقافة الغربية، وتقدم ذخيرة وافرة لهذه البلاغة السنتامنتالية المهملة.

إن بارت يقترح محاكاة هذا الخطاب، ليس بهدف تحليله، ولكن لحظات التحليل غالباً ما تبرز، ويثبت العاشق المُحَاكي لنفسه أنه محلل ماهر، يتأمل بعمق حالته والعلامات المحيطة به. تأمل "Quand mon doight par mégrade..." (عندما ... إصبعي سهواً). "إن الصورة تشير لأي خطاب داخلي يستدعيه اتصال مختلس بجسد (وعلى نحو أدق ببشرة) الكائن موضوع الرغبة." إن المرء ليتوقع أن يركز العاشق على المتعة الحسية للاتصال الجسدي ولكنه

واقع في العشق: إنه يخلق المعنى في كل مكان من لاشيء، والمعنى هو الذي يسبب إثارته: إنه في بوتقة المعنى. إن كل اتصال بالنسبة للعاشق يطرح سؤال الاستجابة: إن البشرة يطلب منها أن تستجيب.

(ضغط اليد - ملف ضخم من المعلومات - إشارة بسيطة في الكف، ركبة لا تتحرك بعيداً، ذراع تمتد كما لو كان بشكل طبيعي تماماً على ظهر كنبة، تتريح عليها رأس الآخر تدريجياً- هذه هي المملكة الفردوسية للعلامات الدقيقة والسرية: مثل مهرجان، ليس للحواس ولكن للمعنى).(p. 81/67)

إن العاشق يحيا في عالم من العلامات: لا شيء يحيط بالمعشوق يكون خلواً من المعنى، وبمقدوره قضاء الساعات يصنف ويؤول تفاصيل السلوك. "إن الحادثة بسيطة (ودائماً تكون بسيطة) ولكنها سوف تجذب إليها أي لغة أمتلكها" (p. 83/69).

إن بارت واسع الحيلة ومقنع في وصف التأويلات السيميوطيقية للعاشق. إن العاشق غالباً ما يجد نفسه واقعاً في قبضة "الصورة التأملية" لـ "ما يتعين عمله":

إن قلقي بشأن السلوك عقيم. إذا أعطي الآخر، تصادفياً أو تهاونياً، رقم تليفون أحد الأمكنة التي يمكن أن يتواجد بها في أي وقت من الأوقات، فإنني أصاب بالارتباك في الحال: هل علي ان أقوم بعملية الاتصال أم لا؟ (وليس من المجدي أن تخبرني بأن عليّ أن أقوم بعملية الاتصال- هذا هو هدف الرسالة ومعناها المعقول- لأن هذه الإجازة تحديداً هي ما لا أعرف كيف أتناوله).

بالنسبة لي، تكون الذات العاشقة، كل شيء جديد، كل شيء يزعج، يُستقبل ليس بوصفه حقيقة، وإنما بوصفه علاقة يتوجب تأويلها. إن الحقيقة، من وجهة نظر العاشق، تصبح هامة لأنها تحوّل مباشرة إلى علامة: إن العلامة وليس الحقيقة هي التي تكون هامة (عبر ارتجاعها). فإذا ما أعطاني الآخر رقم تليفونه الجديد هذا، فما الذي تعنيه هذه العلامة؟ هل هي دعوة للاتصال به مباشرة، تحقيقاً لمتعة المكالمة، أم للاتصال به إذا اقتضت الضرورة ذلك؟ إن إجابتي ذاتها سوف تكون علامة، سوف يؤولها الآخر لا محالة، وبذا، يطلق بيننا، تلاعبا مربكاً

للصور. إن كل شيء يدل: إنني بهذا الاقتراح أنصب لنفسي شركاً، أغرق نفسي في الحسابات، أفوت فرصة الاستمتاع.

وأحياناً، بفضل التأمل في "لاشيء" (طبقاً لوجهة نظر العالم) أرهق نفسي؛ ثم أحاول، كرد فعل، أن أعود - مثل رجل غريق يتشبث بقاع البحر- لقرار عفوي (العفوية: الحلم العظيم: النعيم، الطاقة، المتعة): هيا، اتصل طالما انت تريد ذلك! ولكنه مسلك عقيم: إن زمن العشق لا يسمح للذات برصف الدافع والفعل، أن توفق بينهما: لست رجل "الجسم" - جنوني مُلَطَف، إنه لا يُرى؛ إنني أخاف العواقب، أي عواقب: إن خوفي - تأملي - هو الذي يكون عفوياً. [pp. 75-61/ pp 62-3]

إن مثل هذه المقاطع الروائية لا تصور فقط صوراً يمكن التعرف عليها لفكر العاشقين ولكنها تُظهر بشكل نابض ميكانيزمات الدلالة وتعقيداتها المربكة. إن ما يميز العاشق، المؤول الموسوس، والمحلل الذي يتمتع بجلاء البصر لورطته المؤوِّلة، عن السيميولوجي أو الميثولوجي هو سنتمنتالية خطابه: إنه ينظر إلى العلامات العرفية بوصفها علامات محفَّزة، ويضفي على الموضوعات التافهة المحيطة به معنىً خاصاً يُرى بوصفه فطرياً ومتأصلاً. 2. إن هذه السنتامنتالية التي لا يقرها الرأي الحديث، تجعل من العشق شيئاً بالياً، بل و"فاحشاً"، موضوعاً لا يتعين مناقشته في صحبة مؤدبة - خلافا للجنس، الذي يلقى قبولاً في الخطاب الرائج في الوقت الحاضر. (عكس تاريخي: لم يعد الجنس هو غير المحتشم، وإنما السنتامنتالي - المستهجن باسم ما

يكون في النهاية أخلاقية أخرى). (p. 209/177). ولكن "الفحش" الحقيقي لسنتامنتالية العشق يكمن في حقيقة أن المرء لا يمكنه، بنشر السنتامنتالية، ارتكاب انتهاك مؤثر بحيث تظل تماماً خارج الحدود. إن فحش العشق مفرط. لا شيء يمكن أن يصلحه، يضفي عليه القيمة الموجبة للانتهاك... إن نص العشق (لا يكاد يكون نصاً)، يتألف من نرجسياتصغيرة، حقارات سيكولوجية ؛ إنه خلو من السمو؛ أو أن سموه ... يعجز عن بلوغ السمو" (p. 211/178-9)

إن بارت، نصير الماركيز دي صاد، كان قد عمل على خلق مناخ فكري يتمشى مع الانتهاك. إن استعادة سنتامنتالية العشق لاعتيادي، كما يقترح ، هو انتهاك للانتهاك، خرق للأرثوذكسية التي تثمن الانتهاك الجذري. إن بارت بتسجيله لصور خطاب مهمل، يفاجئنا في المقاطع بجعل الحب، في أشكاله الأكثر عبثية وسنتامنتالية ، موضع اهتمام.

10

الأديب

"ليست لي سيرة ذاتية" ، هذا ما يصرح به بارت. "أو، بمعنى أصح، منذ كتبت أول سطر، لم أعد أرى نفسي." غن بإمكانه، أن يستدعي، بل ويستدعي، طفولته ويحكي عن مراهقته، ولكن منذ ذلك الوقت، "يحدث كل شيء من خلال الكتابة" (Le Grain de la voix, p. 245). إن تأملاته الذكية، والمنتقصة من الذات تقدمه كمزيج من كتابات متفرقة، والتصريحات والقضايا، تنوع من المقاطع غير المستقرة بلا وحدة أو مركز: "إن الذات التي أكونها ليست موحَّدة"(p.283). إن "كتاب بارت بقلم بارت" يناوب بين رأيين. فمن جهة يشكو من أن "كتابة الذات" تهدد أو تزيح الذات عن طريق الروايات fictions. "إنني بسببٍ من استخدامي الحر للغة، لا أجد شيئاً أقارن نفسي به... إن الرمز يصبح - حرفياً- مباشراً؛ خطراً جوهرياً على حياة الذات: أن تكتب عن نفسك يمكن أن تبدو فكرة طموحة؛ ولكنها أيضاً فكرة بسيطة شأنها شان فكرة الإنتحار (p. 62/56).

ولكن هذه المقاطع، من جهة اخرى، تخلص لعدم وجود شيء خلف هذه الروايات. إن الذات بناء خطابي: "إن الذات مجرد أثر من آثار اللغة"، ذات أدبية (p. 82/79). "ألا أعرف أن لا وجود للمرجع في حقل الذات؟... "أنا القصة التي تحْدُث لنفسي"(p. 60/56). إن بارت بالنسبة لنفسه، كما هو بالنسبة لنا، هو تشكيلة من الكتابات؛ التي لا يمكن التخلص من تضاداتها أو تناقضاتها بتحديد أي الصيغ أو القضايا هي حقاً بارت – اللهم إلا إذا كان بارت نفسه بناءًا تشكّل لتنظيم هذه الفقرات.

إن بارت أديبٌ بمعنى أن حياته حياةُ كتابةً، مغامرة مع اللغة؛ ولكنه مع نهاية حياته كان قد أصبح يحتل دور الأديب بالمعنى التقليدي. كان قد غدا تجسيداً "للقيم الأدبية": عشقاً للغة وخصوصاً العبارة المنفلتة أو الصورة الموحية الثرية، حساسيةً للإيحائية السيكلوجية للموضوعات والأحداث، إهتماماً بالمنتوجات الثقافة بشتى أنواعها؛ والتزاماً بأولوية بالحياة الذهنية. لم يكن بارت مجرد ناقد، وإنما شخصية أدبية، قدمت آراؤه حول القضايا الثقافية لمعاصريه إتجاهاً ثقافياً وجمالياً. وعندما تحدث إلى أحد المحررين عن الكسل – كانت إحدى مقابلاته الشخصية بعنوان "تحدي الكسل!"– قدم صيغاً ممتازة وغير تقليدية يغذيها منظور نظري، ذو تمييزات نافذة واهتمام بالقيم الروحية. لقد كتب بانتظام مقدمات لكتب جديدة أو كتالوجات للمعارض، وناقش مسائل الطعام، والذهاب إلى الأوبرا، والعزف على البيانو، وتذكر الطفولة. 1 ويدعي بارت في "الدرس" Leçon "أن أسطورة الكاتب الفرنسي العظيم،

المستودع المقدس لكل القيم العليا، قد تحللت." وحل محلها نوع جديد "لم نعد نعرف عنه شيئاً - أو لا نعرف عنه شيئاً بعد- كيف نسميه: كاتباً؟ مثقفاً؟ كاتب مخطوطات scriptor؟ لقد اختفت الأستاذية على أية حال. إن بارت، في هذا النمط الجديد يحقق سطته من خلال تخليه عن الأستاذية، مقترحاً "نزهات قصيرة": مقاطع تَسْتكشفُ،عبر اللغات النظرية لزمننا، خبرات عن التفكير والمعيشة.

ويُظهره آخرُ كتبه "الغرفة المضيئة" La Chamber claire في دور المعلق الثقافي. إنه يقرر، بعد أن يستبعد المعرفة التقنية ويؤكد بالتالي على أنه يجلب إلى تأمله حول الصور الفوتوغرافية ثقافته الأدبية، وحساسيته، وخبرته الإنسانية، أن "يشتق كل الصور الفوتوغرافية" من صورة واحدة لا غير، هي صورة أمه، والتي تمثل له "تحولها إلى ذاتها".إنه بطرحه لصلات الفوتوغرافيا بالعشق والموت، يستكشف ببلاغة وحساسية استجاباته لموت أمه حديث العهد: لأن ما فقدته ليس شخصاً (الأم)، وإنما كائناً، ليس كائناً وإنما صفة quality (روح): ليس ما لا يمكن الاستغناء عنه وإنما ما لا يستعاض عنه. باستطاعتي أن أحيا بدون الأم (كما يحدث لنا جميعاً عاجلاً أم آجلا)؛ ولكن ما أبقت عليه الحياة شيء غير قابل للوصف (بدون صفة) كلية ومطلقاً." (p. 118/75). إن الفوتوغرافيا، كما يَخْلُصْ، تقول "كان هذا" ؛ "إن جوهر الفوتوغرافيا هو التصديق على ما تمثله" (p. 133/85). إن جاذبية هذا النموذج من الكتابة، الذي يجسد فيه بارت على نحوٍ غير مُهَدّد "الحكمة" أو "التبصر" الذي

يمكن أن تنجزه حساسية أدبية، تبرز في المراجعة التي قامت بها مجلة نيوزويك، وهي المراجعة التي تثني على النزعة الإنسانية الغنائية لهذا الكتاب العظيم": إن بارت يصطحب القارئ في رحلة غنائية منقولة ببراعة، لصميم حياته الخاصة، والوسط الذي أحبه، وسط يعبث دائماً بـ "الواقع العصي للوضع الإنساني.

كيف وصل رولان بارت إلى هذه النقطة؟ إنه يضيف في كتاب "بارت بقلم بارت" آليةً ويقترح مساراً:

تكوينات تفاعلية: معتقد Doxa (رأي سائد) يُطرح ، لا يُطاق؛ ولكي أحرر نفسي منه، أفترض تناقضاً؛ ثم تتضح عدم صلاحية هذا التناقض، يصبح تحجراً جديداً، يصبح هو ذاته معتقداً جديداً، ويكون على أن أبحث عن تناقض أبعد.

دعنا نتتبع هذا المسار. عند مصدر العمل، إبهامٌ للعلاقات الإجتماعية، طبيعة زائفة. وتكون الدفعة الأولى إذن، هي ان تُعمي (ميثولوجيات) Mythologies؛ ثم عندما تجمد التعمية بالتكرار، يتعين إزاحتها: يحاول علم السيميولوجيا (الذي تم افتراضه حينئذ) أن يُحرِّك ، أن يحيي، أن يسلح الإيماءة السيميولوجية، أو يموضعها، بمنحها منهجاً؛ ويُعَوِّق هذا العلم بدوره عبر ذخيرة كاملة من الصور. إن الغاية من علم سيميولوجي تُستبدل بعلم (يكون متجهماً في الغالب) للسيميولوجيين؛ ومن هنا، على المرء ألا يفصِّل نفسه مطلقاً عن ذلك. يتوجب عليه أن يقدم إلى هذه الذخيرة من الصور العقلية نسيجَ الرغبة، مطالبَ الجسد: وهذا، إذن هو النص، نظرية النص. ولكن، مرة أخرى، يواجه النص

خطر الإصابة بالشلل: إنه يكرر نفسه، يُزوِّر نفسه في نصوص بلا بريق... إن النص ينزع إلى التحلل إلى ثرثرة أو هذر (بابل) إلى أين يذهب بعد ذلك؟ [p. 75/71]

،نه يسعى ، في مرحلة أولى، إلى إصلاح العلامات: إن عبارة - La vatus prodeo (أتقدم مشيراً إلى قناعي) تتكرر (ثلاث مرات في "الدرجة صفر" وحده) بوصفها الشعار المثالي للأنشطة الدالة. إن علماً للعلامات يبدو هو الطريقة التي تجمع معاً ما يراه الخيوط الأكثر طرافة للبحث المعاصر: لم تعد البنيوية النفستحليلية، السيكلوجيا ، بعض الأنماط الجديدة للنقد الأدبي التي قدم باشلار أولى نماذجها، تهتم بالحقائق إلا بقدر ما يكون لها دلالة. والآن، إن افتراض دلالة يعني ان يكون لك مدخل إلى السيميولوجيا (Mythologies,pp.195-6/III) .
ولكن ما أن يتم تشييد برنامج للسيميولوجيا، حتى تجعل استجابةُ بارت من عمله شيئاً من علم مُرسل . إن اللغات الواصفة التي كان يسعى إلى تشييدها كانت تعامل الآن كمعطيات؛ لكي يفكك النظرية لجأ إلى الاستيلاء على مصطلحات هذه اللغات، مُخلصاً إياها تقريباً من بعض تمييزاتها المحدِّدة وحفزها للانحراف نحو علاقات أخرى. إن النص، وهو أحد "مصطلحاته الأدبية"، أصبح دالاً على موضوع جَمُوح، منظورٍ لا نهاية له لعلاقات دالة. إن النص الذي نُسج منْ خطابات سابقة، ينتسب إلى الثقافة ككل. إن فكرة القارئ ترتبط بفكرة النص لكي يُشكلا زوجاً عصياً: إن بمقدور المرء أن يؤكد على الدور الحيوي للقارئ ضد أي محاولة للسيطرة على النص من خلال

التحليل - لا يوجد معنى أو بنية عدا ما ينتجه القارئ. ويستطيع المرء، ضد أي محاولة لجعل القارئ موضوعاً لعلم (سيكلوجي)، أن يؤكد على امتلاك النصوص للموارد التي تزعزع أكثر الافتراضات المسبقة المستقرة للقراء، ولإحباط أكثر استراتيجياتهم سطوة.

إن أحد الملامح اللافتة لبيانات بارت حول الأدب منذ S/Z، هو الكيفية التي يمكن بها للقارئ والنص تحويل الأماكن بسهولة في القصص التي يرويها: إن قصة القارئ الذي يبنين نصاً تنقلب إلى قصة للنص الذي يتلاعب بالقارئ. إنه يكتب في مدخل Texte, théorie du" في Encyclopaedia universalis أن "النص ملك لكل إنسان"، ولكنه يواصل بسرعة، "إن النص هو الذي يعمل بلا كلل، وليس الفنان أو المستهلك." وفي الصفحة التالية ينقلب إلى موقفه الأول: "إن نظرية النص تزيل كل الحدود المفروضة على حرية القراءة (إجازة قراءة عمل من أعمال الماضي من وجهة نظر حديثة تماماً...)، ولكنها تصر أيضاً على نحو كبير على التماثل المنتج للقراءة والكتابة." إن الإحتفاء بالقارئ كمنتج للنص يضاهيه وصف النص باعتباه القوة المتحكمة في هذه المواجهات. وتكون النتيجة هي تركيز الانتباه على هذا التفاعل والحيلولة دون تبني وجهة نظر يمكن أن تشجع البحث النظامي.2

إن تحول كتابة بارت إلى الجسد، ولذات الحياة اليومية يبدو إزاحة دالة. لقد أصبح بارت - على أقل تقدير- بفضل موضوعات ونموذج الكتابة الجديد لهذه المرحلة الجديدة، مقبولاً من جديد بالنسبة للطبقة البورجوازية التي كان قد ناصبها العداء من قبل. وتلاحظ أنيت لافير

Annette Lavers أن الكلمات الجديدة "اللذة" ، "الفتنة" و "الحكمة" جعلت من الذكاء أقل تهديداً، وشجعت الموضوعات الجديدة – أحزان العشق، ذكريات الطفولة، التكريس الذهني ومشاهد الحياة الريفية – الجمهور الفرنسي على اكتشافه ككاتب. 3 من كان يتخيل أن الرولان بارت الذي نعى "موت المؤلف" سوف يقوم بالتدريس الآن في الكوليج دي فرانس ويتناول موضوعات مثل عادات المؤلفين الفرنسيين الكلاسيكيين (إرتداء بلزاك للعباءة ، كراسات فلوبير، حجرة بروست المبطنة بالفللين)، ويصف أعماله هو ليس من منطلق كونها إسهامات في هذا المشروع العام أو ذاك، وإنما بوصفها تجليات لرغبته الشخصية؟ ويمكن لنا أن نمضي أبعد من ذلك في وصف هذا العود الغريب: الاتجاهات التي تم رفضها من قبل تعاود الظهور في كتابته، ولكن في مكان آخر، على مستوى مختلف. ولأنه يعلن اعتراضه على كل الأنظمة، فإنه يشبه بغرابة التقليديين الأدبيين الذين رفضوا رولان بارت الصغير بازدراء بوصفه اختزالي يفتقر إلى الحساسية. إنه يصرح في "الغرفة المضيئة" Le Chamber claire أن ما هو مؤكد بالنسبة لي "هو المقاومة المفرطة لأي نظام اختزالي" (p.21/8) وينسى في غضون ذلك، فيما يبدو، الوظيفة الاستراتيجية للأنظمة للحيلولة بين المرء وارتداده إلى المسكوكات "الطبيعية" غير المدركة لثقافته.

إن بارت يلاحظ بطبيعة الحال عودته لتقديم موضوعات ومواقف يقدرها التقليد الثقافي الذي حاول تغييره في وقت من الأوقات ، ولكنه يرى ذلك كانتهاك آخر، زعزعة لأرثوذكسية المثقفين. "ألا يمكن أن

تكون إعادة تقديم مسحة من السنتامنتالية في ميدان الخطاب السياسي - الجنسي الذي تم اكتشافه وإدراكه وتحريره وسبره... هي الانتهاك النهائي؟ (Barthes par Barthers, p. 70/66). إن بامكان المرء أن ينظر في الحقيقة إلى عمل بارت بوصفه خلقاً لمناخ له فيه أن يعيد من ثم تقديم ما هو تقليدي، كانتهاك طليعي. سوى أن هناك بعض مشكلات تعزز نزعة الشك حول الطبيعة الراديكالية لمرحلته الأخيرة.

أولاً، هناك السهولة التي تتسلل بها الطبيعة مرة أخرى إلى كتابته: إن ما نجده هناك ببساطة، في هيئة الجسد أساساً وكذلك كـ "مرجع عنيد" في التصوير الفوتوغرافي، هو السلطوي وما لا يُشك فيه. لقد كشف عمل بارت النقدي والتحليلي بشكل متكرر محاولات افتراض طبيعة تحت الثقافة وإيراد أرضية طبيعية لأفعال المرء وتأويلاته. ولكنه وقع في السنوات اللاحقة وعلى نحو متزايد، فريسة لما يبدو قانوناً للخطاب: عندما تفضح الطبيعة بوصفها ثقافة، وتستبعدها من مكان ما، فإنها تعاود الظهور في مكانٍ آخر.

ثانياً، يستفيد بارت من الجهود النظامية التي يتبرأ منها، ويمكن لنا أن نقبل هذه التبرؤات شاكرين إذا ما أبدى استعداداً أبعد للاعتراف بمكاسبه. إن نجاحه ككاتب ما كان ليحدث لو لم تكن تأملاته الوجيزة ترتبط عبر طرق شتى - عبر مفرداتها اللغوية، عبر موضوعاتها الصريحة - بالمشروعات النظامية التي صنعت شهرته. إن التأملات في "بارت بقلم بارت" استفزازية، تحديداً، لأن المصطلحات المألوفة كانت تستخدم الآن بطرق جديدة - لتفكيك النظريات التي ساهمت

قبل ذلك في بنائها. لقد كان عمل بارت ناقصاً على الدوام: إنه يقدم المشروعات، الخطوط العامة، الرؤى. إنه يصبح مثيراً للغضب عندما يقدم على عدم الاكتمال كفضيلة، كما في S/Z، حيث يعزز البحث الأبعد للشفرات تحليلاً بارتياً. إن رفضه للنظام في أعماله الأخيرة هو بالتأكيد مقاومةً للسلطة، ولكن يمكن تأويله أيضاً بوصفه خدمة للذات وعلامة على الرضا عن النفس - كما لو أن بيانه عن الكسل بوصفه مقاومة للسلطة قد قاده إلى اتباع ما تمليه عليه ذاته: "هل تجرؤ على الكسل!"

ثالثاً، تشجع كتابات بارت بشكل متزايد ما يبدو أسطورة قوية، أسطورة "الإعفاء من المعنى". إنه يكتب في "بارت بقلم بارت" من الطبيعي ان يحلم بعالم معفي من المعنى (كما يعفى المرء من الخدمة العسكرية). ولقد بدأ هذا مع "الكتابة في الدرجة صفر" الذي يتخيل "غياب أي علامةً، وبالتالي، غياب آلاف الإثباتات المتعلقة بهذا الحلم (ما يتعلق بنص الطليعة، باليابان، بالموسيقى، بالبيت الإسكندري×، إلخ) (p.90/87). الحلم يوجد دائماً، ليس باللامعنى، ولكن بأشكال فارغة من المعنى. إن لهذا، كفكرة نقدية، دوراً استراتيجياً. ولكن بارت في أعماله اللاحقة يبدأ في تقديم ما يمكن اعتباره بسهولة إعادة إثبات الأفكار النكوصية ما قبل السيميولوجية. إن الصور الفوتوغرافية، كما يدعي، تمثل ببساطة ما كان: إنه يستدعي صورة عبد "قُدِّمت فيها العبودية بدون توسُّط، وأُسِّست الواقعة بدون منهج" (p. 125/80). وهذا بالدقة دفع بالغيبة لصورةٍ صورةٍ فوتوغرافيةٍ أخرى جرى تحليلها

في "ميثولوجيات"، وهي صورة الجندي الأسود الذي يحيي العلم الفرنسي التي سارع بارت برفض ادعائها حول تمثيل غير مُوسَّط وأقام الدليل على إندراجها ضمن الأنظمة الأيديولوجية للثقافة الفرنسية.

إن بارت يحس بوجود مشكلة هنا. إن مقطع "الإعفاء من المعنى" لافت للنظر بحيث يتعين وجود نسخة من هذا الحلم عند الرأي العام تحديداً، إن المعتقد Doxa أيضاً ليس له أي شغف بالمعنى... إنه يقاوم غزو المعنى (الذي يتحمل المثقفون مسئوليته) بالعيني the concrete أو المشخص". ولكن ربما لم يكن هذا لافتاً للنظر بما يكفي: ربما كان هذا هو ذات الأسطورة في الحالتين، على الرغم من التعبير البلاغي الذي تكتسبه في عودتها اللولبية في عمل بارت. إنه يجادل بأنه لا يكرر هذه الأسطورة: إنه لا يبحث عن شرطٍ سابقٍ للمعنى وإنما يتخيل شرطاً وراء المعنى (après - sense): "إن على المرء أن يعترض المعنى الكلي، كما لو كان يعترض امتداداً لطريق، لكي يتمكن من تلطيفه، من إعفائه." وهذا الاختلاف مُلاحظ في معظم كتاباته حول الأدب، ولكنه حين يعود إلى الفوتوغرافيا يتخيل، ليس إفراغاً من المعنى، أو إرباكاً للشفرات الثقافية، وإنما حالات توجد هناك فحسب، حالات سابقة على المعنى. إنه بتحديه لكل العمل الأكثر إقناعاً للمعنى، يعيد إثبات الأسطورة التي علّمنا مقاومتها. ويمكن لنا برغم ذلك ربما، ألا تصيبنا الدهشة من أن السيميولوجي الذي بيّن لنا استحالة الهروب من المعنى، يصبح الآن أكثر إصراراً على البحث عن موقع طبيعي يهرب من الشفرات الثقافية.

ومن بين الأشياء الكثيرة التي تعاود الظهور، ولكن في مكانٍ آخر،

هو الأدب التقليدي للقرن التاسع عشر. لقد بدأ بارت مناصراً للأدب التجريبي- فلوبير ، كامي ، روب، جرييه- ولكن الأدب القابل للفهم، المريح الذي نحاه جانباً لفشله في التجريب مع اللغة أو اتخاذ موقف من الشفرات التي يتكئ عليها، عاد ليكون عشقه الأول، بوصفه الموضوع الرئيسي لمحاضراته في الكوليج دي فرانس. وربما أمكن تصور مشروعه كله بوصفه طريقة للتخلص من الوصاية الأكاديمية المفروضة على أدب القرن التاسع عشر، حتى يمكن أن يُستعاد، ليس كموضوع للمعرفة أو الدراسة، وإنما كموضوع للذة، ومصدراً للانتهاك بدون سمو. إن كتابي S/Z و "لذة النص" اللذين يتخذان من أدب الطليعة نموذجاً ، يطوران ممارسة للقراءة يمكن أن تكشف عن شطحات، وتعقيدات وتقويضات بلزاك، وشاتوبريان وبروست. ويتخذ كتاب "مقاطع من خطاب عاشق" من الخطاب السنتامنتالي والعتيق لفرتر، موضوعاً للاهتمام المعاصر. وليس هذا بالانجاز المتواضع، وما جعله ممكناً هو المناقشات النظرية التي رفعت قبضة النقد التقليدي عن الأدب. إن استشهاداً بليغاً من "الدرس الافتتاحي" Leçon يجدر إيراده بلغته، يوضح:

Les valeurs anciennes ne se transmettent plus، ne circulent plus، n'impressionnent plus; la littérature est désacralisée، les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme le modèle implicite de l'humain. Ce n'est pas، si l'on veut، que la littérature soit détruite; c'est qu'elle n'est plus gardée: c'est donc le moment d'y

aller. La sémiologie littéraire serait ce voyage qui permet de débarquer dans un paysage libre par déshérence: ni anges ni dragons ne sont plus là pour le déshérence: ni anges ni dragons ne sont plus là pour le défendre; le regard peut alors se porter، non sans perversité، sur des choses anciennes et belles، dont le signifié est abstrait، périmé: moment à la fois décadent et prophétique، moment d'apocalypse douce، moment historique de la plus grande [jouissance. [pp. 40-1

إن القيم القديمة لم تعد مُتناقلة، لم تعد متداولة، لم تعد تمارس تأثيراً؛ لقد نقض الأدب قداسته، وباتت المؤسسات عاجزة عن الدفاع عنه وفرضه بوصفه النموذج الضمني للإنسان. والأمر، إذا شئت ، لا يكمن في التدمير الذي لحق بالأدب؛ وإنما بالأحرى في كونه لم يعد محمياً: إذن هذه هي لحظة التحرك إلى هناك. إن السيميولوجيا الأدبية، إذا جاز القول، هي تلك الرحلة التي تجعلنا نحط الرحال على بلد يخلو من التخلف؛ لا وجود هناك لا للملائكة ولا للتنانين لحمايته. ويمكن أن يقع بصرنا، دون انحراف، على أشياء قديمة ومحببة، يكون مدلولها مجرداً، عفى عليه الزمان. إنها لحظة، هي في ذات الوقت، منحطة ونبوئية، لحظة لرؤيوية هادئة، لحظة تاريخية لأقصى لذة ممكنة. [pp. 475-6]

لا وجود لمشروع وحيد، وإنما تتابع من المشروعات المتباينة، هو

القادر على أن يقدم قابلية فهم هذه اللحظة الأغرب، عندما يعاود الظهور، ما كان قد نيل من سمعته؛ إن هذه الكتابات المتباينة وحدها هي التي يمكنها أن تخلق مثل إمكانات اللذة هاته، إمكانات الفهم والتجديد.

الهوامش

الفصل الأول

1

رجل المواهب المتعددة

1-Wayne Booth, Critical Understanding (Chicago: University of Chicag Press, 1979), p. 69

2-John Sturrock, 'Roland Barthes', in Structuralism and Since (London: Oxford University Press, 1979), p. 52

الفصل الثانى

2

المؤرخ الأدبي

1- Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 1948), pp. 334, 345, 341; What is Literature? (London: Methuen, 1970), pp. 206, 212-13, 210

2- يستعيض بارت في "مقالات نقدية" عن تمييز سارتر بين الشاعر والناثر بتمييز بين المؤلف écrivain والكاتب écrivant ، الأول ، الـ écrivain أو المؤلف ، ينهمك في استكشاف اللغة، بينما يستخدمها الثاني ، الـ écrivant أو الكاتب لكي يصف أو يدون رسالته. ويعد كل الكتاب المهيمن من وجهة نظر بارت ، من النوع الأول - écri ains ، أي مؤلفين وليسوا مجرد كتاب.

3- يقول بارت في إحدى مقابلاته الشخصية عام 1971 (".Reponses', pp
92-3) أنه كان يحاول أن يمركس "فكرة الالتزام عند سارتر" في "الدرجة صفر للكتابة" . ولكننا لسوء الحظ لا يمكننا ان نثق تماماً بذكرياته. طالما أنه يدعي أيضاً أنه في ذلك الوقت لم يكن قد سمع بموريس بلانشو. الذي ظهر بشكل بارز في "الدرجة صفر: لقد اقتبس إحدى عباراته عن كافكا. وتم الاستشهاد بعمله حول ما لارمية كمصدر لآرائه هو نفسه.

الفصل الثالث

3

الميثولوجي

1- Barthes. 'Maîres et esclaves'. Lettres nouvelles (March 1953). 40

الفصل الرابع

4

الناقد

1- يتحدث بارت عن ولعه بالـ scription. : فعل الكتابة: الكتابة هي اليد ومن ثم الجسد: محركها، تحكماتها، إيقاعها، أفكارها، انزلاقاتها، تعقيداتها، مراوغاتها – باختصار، ليست "هي الروح وإنما الذات وقد أشرقت برغبتها ولاوعيها (Le Grain de la voix. p. 184). ويقول أيضاً "توجد فرصة للطليعة في كل زمن يكتب فيه الجسد وليس الأيديولوجيا بالنسبة لكتاب الفترات السابقة. لمناقشة أبعد، أنظر الفصل الثامن".

2- أنظر Le Plaisir du texte "لذة النص" الذي يوضح أن القارئ يقبل بالمتعة jouissance (المتعة التي يقدمها النص الراديكالي) عبر تعايش اللغات التي تعمل جنباً إلى جنب (p. 10/4). إن: ويلاحظ بارت أنه قد اكتشف بالفعل هذا التعايش في "صاد"

الشفرات المتنافرة (السامية والحقيرة على سبيل المثال) تتماشى معاً، ويتم خلق المحدثات الفخمة والسخيفة؛ وتتجسد المرسلات الإباحية في جمل غايةً في النقاء بحيث يمكن استخدامها وتزيد قراءة بارت، التي تضيف لغتها الخاصة، من حدة آثار .(p. 14/6) "كنماذج نحوية تلك التضاربات.

الفصل الخامس

5

المُناظر

1- Raymond Picard. Nouvelle critique ou nouvelle imposture? (Paris: Pauvert. 1965). p. 69; New Criticism or New-Fraud?. trans. FrankTowne (Pullman: Washington State University Press. 1969). p. 21.

2- Edouard Guitton. 'M. Barthes et la critique universitaire'. Le Monde. 28 March 1964. p. 9.

الفصل السادس

6

السيميولوجي

1- لمناقشة حول نظرية سوسير في اللغة واقتراحاته بشأن السيميولوجيا، أنظر كتابي الذي صدر في سلسلة Modern Masters: Saussure (London: Fontana. 1976); Ferdinand de Saussure (NewYork: Penguin. 1977).

2- See my Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics. and the Study of Literature (London: Routledge and Kegan Paul; and Ithaca: Cornell University Press. 1975). pp. 34-8.

الفصل السابع

7

البنيوي

1- 'Science versus Literature'. Times Literary Supplement. 28 September 1967. p. 897.

2- لمناقشة عامة حول استخدام اللسانيات في الدراسات الأدبية البنيوية، انظر كتابي Structural poetics. op. cit. part1. وبالنسبة لاستخدام بارت لمناقشة بنفنيست، أنظر pp. 197-200 [الشعرية] والكتاب ترجمناه إلى العربية تحت إسم "الشعرية البنيوية"، وصدر عن دار شرقيات عام 2000

3- 'Style and its Image'. in Literary Style: a Symposium. ed. S. Chatman (New York: Oxford University Press. 1971). p. 10.

4- 'Par où Commencer?'. Le Degré zéro. suivi de Nouveaux Essais critiques. p. 155/New Critical Essays. p. 89. This essay is Barthes's nearest approximation to instructions for undertaking a structural analysis

5- See Barthes's 'Analys textuelle d'un conte d'Edger Poe'. in Sémiotique narrative et textuelle. ed. Claude Chabrol (Paris: Larousse. 1973). English translation and Kegan Paul. 1981).

6- في مناقشة هامة تجادل باربارا جونسون، التي تعارض مقاربة بارت "ضد البنيوية" وساراسين بقراءة "تفكيكية"، بأن رفض بارت إعادة تنظيم أو إعادة بناء النص، قد أدى به

إلى الاخفاق في فهم الطرق التي يقوض بها العمل الافتراضات المسبقة للنموذج القرائي الذي يُفترض انتمائه إليه. أنظر مقالها "The Critical Difference: Barthes S/Balzac'. in The Critical Difference (Baltimore: Johns Hopkins press. 1981)

7- See Barthes's 'L'Effect de réel'. Communications 11 (1968). pp. 84-9.

8- لشرح فكرة "التفكيك" أنظر كتابي Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca. Cornell University press. 1982)

الفصل الثامن

8

رجل اللذّة

1- Preface to Chateaubriand's Vie de Rancé. in Le Degré zéro de l'écriture. suive de Nouveaux essaus critiques. p. 106/New Critical Essays. p. 41.

2- Michel-Antoine Burnier and Patrick Rambaud. Le Roland-Barthes sans peine (Paris: Ballard. 1978). p.41.

الفصل التاسع

9

الكاتب

1- 'T o Write:an Intrasitive Verb'. in The Language of Criticism and the Science of Man. ed. R.Macksey and E. Donato (Baltimore: Johns Hopkins Press. 1970).

الفصل العاشر
10
الأديب

1- Particularly interesting are 'The Wisdom of Art', introduction to Cy Twombly, Paintings and Drawings, 1954-1977, catalogue of an exhibition at the Whitney Museum of American Art (New York, 1979), and 'Lecture de Brillat-Savarin', preface to a reedition of Brillat-Savarin's La Ohysiologie du goût (Paris, Hermann, 1975).

2- لمناقشة حول هذه المسألة أنظر كتابي Deconstruction op. cit. chapter1 .

3- Annette Lavers, Roland Barthes, Structuralism and After (Cambridge, Mass, Harvard University Press; and London, Methuen, 1982), pp. 207-9.

Bibliography

WORKS BY ROLAND BARTHES

here I list only books and one important interview. For bibliographies of Barthes numerous articles, see Stephen Heath's Vertige du déplacement (Paris,

Fayard. ١٩٧٤) and. for recent years. Annette Lavers' Roland Barthes: Structralism and After (London: Methuen; Cambridge. Mass.: Havard University Press. ١٩٨٢). I give page references to English translations published by Hill and Wang. but most of these have also been issued in England by Jonathan Cape.

A Barthes Reader. ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang. 1982; London: Jonathan Cape. 1982).

La Chambre Claire: note sur la photographie (Paris: Gallimard and Seuil. 1980). Camera Lucida: Reflections on photography. trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang. 1981; London: Jonathan Cape. 1982).

Critique et vérité (Paris: Seuil. 1966).
Le Degré zéro de l'écriture (1953). with Nouveaux essais critiques (Paris. seuil. 1972). Writing Degree Zero. trans. Annette Lavers and Colin Smith (London: Jonathan Cape. 1967; New York: Hill and Wang. 1968).

New Critical Essays. trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang. 1980)

Eléments de sémiologie (1964). in Le Degré zéro de l'écriture. suivi de Eléments de sémiologie (Paris:

Seuil. 1965). Elements of Semiology. trans. Annette Lavers and Colin Smith (London: Jonathan cape. 1967; New York: Hill and Wang. 1968).

L'Empire des signes (Geneva: Skira. 1970). Empire of Signs. trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang. 1982).

Essais critiques (Paris: Seuil. 1964). Critical Essays. trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press. 1972).

Fragments d'un discourse amoureux (Paris: Seuil. 1977). A Lover's Discourse: Fragments. trans. Richard Howard (New York. Hill and Wang. 1978; London: Jonathan Cape. 1979).

Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980 (Paris: Seuil. 1981).
Image. Music. Text. essays selected and trans. Stephen Heath (London: Fontana Paperbacks. 1977: New York: Hill and Wang. 1977).

Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France. prononcé le 7 janvier 1977 Howard. in A Barthes Reader. op. cit.
Michelet par lui-même (Paris: Seuil. 1954).

Mythologies (1957) (Paris: Seuil. 1970). Partial trans-

lation. Mythologies. trans. Annette Lavers (London.
126

Honathan Cape. 1972; New York. Hill and Wang. 1973). Translation of remaining essays. The Eiffel Tower and Other Mythologies. trans. Richard Howard (New York. Hill and Wang. 1979).

Le Plaisir du texte (Paris. Seuil. 1973). The PLeasure of the Texttrans. Richard Miller (New York. Hill and Wang. 1975; London. Jonathan Cape. 1979).
'Reponses' (interview). Tel Quel 47 (autumn 1971). pp. 89-107.

Rolaand Barthes par Roland Barthes (Paris. Seuil. 1975). Roland Barthes by Roland Barthes. trns. Richard Howard (New York. Hill and wang. 1977; London. Macmillan. 1977).

S/Z (Paris. Seuil. 1970). S/Z. trans. Richard Miller (New York. Hill and Wang. 1975; London. Jonathan Cape. 1975).

Sade/Fouier/Loyola (Paris. Seuil. 1971). Sade/Fourier/Loyola. trans. Richard Miller (New York. Hill and Wang. 1976; London. Jonathan Cape. 1977).

Sollers écrivain(Paris. Seuil. 1979).
Sur Racine (Paris. Seuil. 1963). On Racine. trans.

Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1964).
Système de la mode (Paris: Seuil, 1967).

WORKS ON BARTHES

The best books on Barthes are Stephen Heath's Vertige du déplacement and Annette Lavers's Roland Barthes: Sturcturalism and After (see above). Philip Thody's Roland Barthes: a Conservative Estimate (London: Macmillan, 1977) contains much information and is fascinating in what it takes for granted. Prétexte: Roland Barthes (Paris: Union générale d'éditions, 1978) is the proceedings of a conference on Barthes at Cérisy, in which Barthes took an active part. Numerous journals have devoted special issues to Barthes: Tel Quel 47 (autumn 1971), Critique 302 (January 1972), Arc 56 (1974), Visible Language (autumn 1977), Studies in Twentieth Century Literature (spring 1981), Poétique 47 (September 1981). A parody of Barthes by Michel-An-toine Burnier and Patrick Rambaud, Le Roland-Barthes sans peine (Paris: Ballard, 1978), has rewarding moments. For further discussion of Barthes in the context of French Structuralism, see Jonathan Culler, Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (London: Routledge and Kegan Paul; and Ithaca: Cornell University Press, 1975).

المحتوى

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496



سلسلة

آفاق عالمية

«أسيرُ دائمًا و أنا أُشير إلى قناعي» ، عبر مقولة بارت هذه، يتنّقل بنا الناقد البنيوي الأمريكي جوناثان كلر بين كتابات بارت كاشفًا الأقنعة – المراحل الفكرية التي تنقل بينها بارت: ليبلور الأوجه – الإسهامات المختلفة التي انطوت عليها حياة بارت الفكرية.





www.gocp.gov.eg

السعر: ثلاثة جنيهات